



---

Die Freiburger Goldene Pforte: Künstlerische Leistung - technische Eigenart

Author(s): Klaus Niehr

Source: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28. Bd. (2001), pp. 53-82

Published by: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1348673>

Accessed: 27-11-2018 12:44 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*

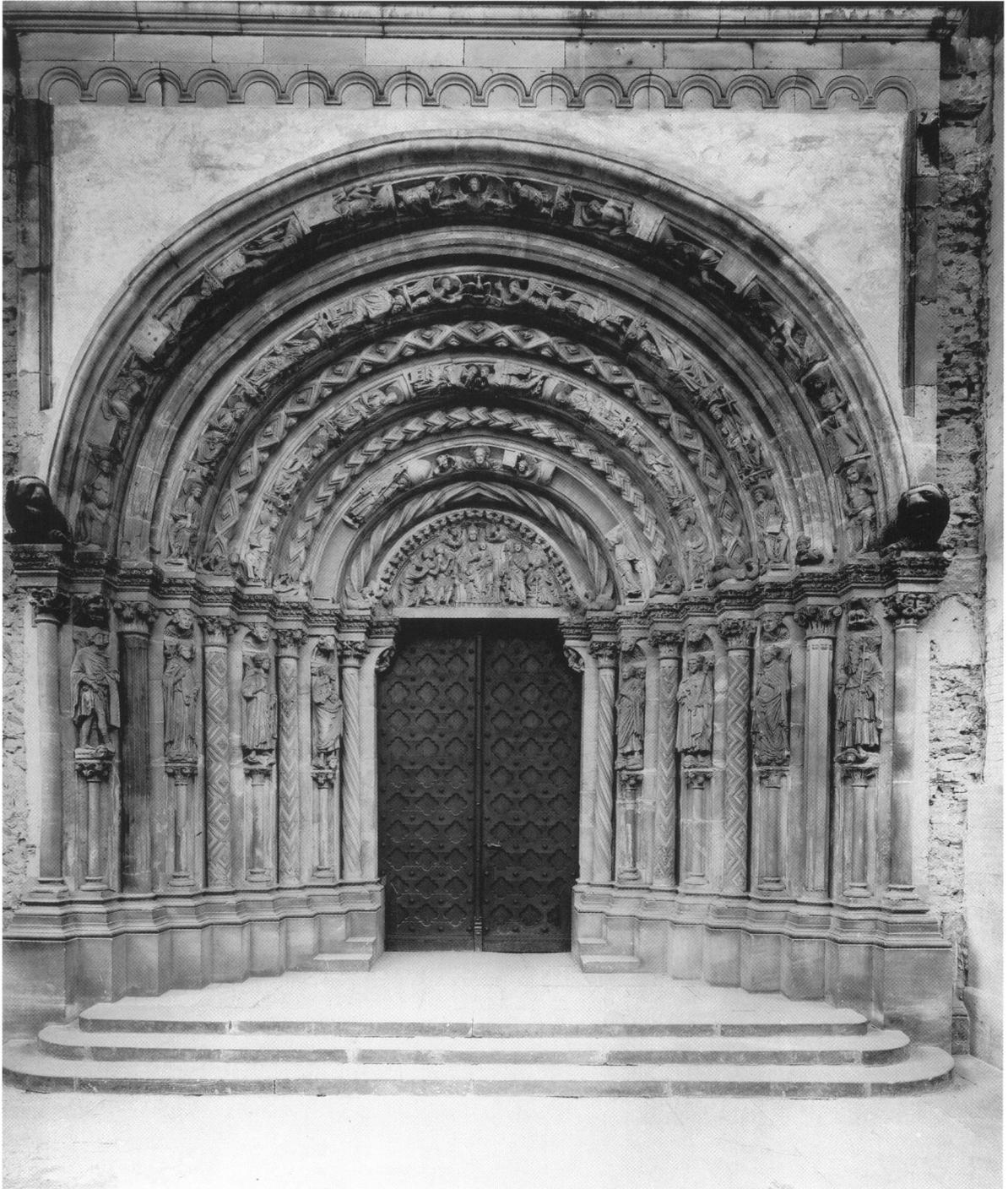
# DIE FREIBERGER GOLDENE PFORTE: KÜNSTLERISCHE LEISTUNG – TECHNISCHE EIGENART

Klaus Niehr

Figurenportale der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Deutschland haben der Wissenschaft eine angemessene Würdigung nie leicht gemacht. Dies war weniger eine Folge des heterogenen Charakters der Denkmäler, der verbindliche Aussagen über ihren Stellenwert und ihre Bedeutung unmöglich erscheinen ließ; in weit höherem Maße lagen die Schwierigkeiten darin begründet, daß sich die Werke einer Beurteilung entzogen, die vor dem Hintergrund bekannter französischer Monumente eine eindeutige stilistische wie gattungstypologische Zuordnung und Klassifizierung erlaubte. Abgesehen vom sogenannten „Goldschmidt-Portal“ des Magdeburger Doms, dessen enge Anlehnung an den formalen wie ikonographischen Aufbau des mittleren Westeingangs der Kathedrale Notre-Dame in Paris auch die künstlerische Einordnung der Skulpturen relativ unproblematisch machte, konnten andere Anlagen kaum mehr mit solch direkter Aussicht auf Erfolg betrachtet werden. Entsprechend näherte man sich Werken gerade aus der zweiten Garnitur, wie den Portalen in Münster, Paderborn oder gar Wetzlar und anderen, meist mit skeptischem Zögern. Bei den zuletzt genannten Beispielen ließ sich dafür immerhin noch Provinzialität verantwortlich machen; für das Bamberger Fürstenportal oder die Freiburger Goldene Pforte schied dieses Argument allerdings aus. Doch blieb auch hier häufig nur die irritierte Feststellung veralteter, unzeitgemäßer Kunst, wenigstens für Teile der Anlagen, oder die trotzig behauptete partikularer Unvergleichbarkeit, die jeder weiteren Diskussion ihre Berechtigung nahm.

Das Schicksal, welches der Goldenen Pforte (Abb. 1) beschieden war, darf in diesem Zusammenhang als besonders aufschlußreich gelten. Existierte nie ein Zweifel an der Qualität, tat man sich

dennoch überaus schwer, das Werk in seiner Eigenart ohne Ausflüchte in die eine oder die andere Richtung rechtfertigender Verteidigung zu akzeptieren. Denn hier schienen alle Kriterien zünftiger Kunstgeschichtssystematik auf den Kopf gestellt. Ins Schema „Romanik – Gotik“ weder für seine Figuren noch für die Architektur passend, hat das Denkmal infolgedessen über Jahrzehnte hinweg Anstrengungen der merkwürdigsten Art herausgefordert und über sich ergehen lassen müssen: Ein sächsisches Portal der 1230er Jahre von solch eminentem Rang mußte, wenn es nicht mit dem Stigma der Provinzialität gebrandmarkt werden sollte, zumindest einen geringfügigen Anteil moderner Gotik aufweisen und an französische Monumente auf der Stufe der Portale von den Querhäusern in Chartres bis zu denen der Reimser Westfassade anzuschließen sein. Den augenfälligsten Hinweis für eine solche Beziehung boten ja die skulptierten Archivolten, außerdem die ins Gewände eingestellten Statuen, angeblich genuine Bestandteile eines gotischen Kathedraleingangs. Aber was mit dieser Beobachtung sicher bestimmt zu sein schien, erwies sich als Dilemma: Von figürlich besetzten Bogenläufen auf moderne Gotik nach 1200 zu schließen, stellte sich als Hindernis für alle weiteren Überlegungen heraus. Denn nun mußte die rundbogige Baugestalt sinnvoll in diesen Stilbefund eingegliedert werden. Es hat folglich nicht an Versuchen gefehlt, eine „positive Erklärung“ für das im fortgeschrittenen 13. Jahrhundert als sonderbar erachtete Phänomen zu finden. Kaum verwundert dabei, wenn man angesichts solcher Aufgabenstellung sehr rasch eine wirklich überprüf- und nachweisbare faktische Ausgangsposition verließ. Als fatal machte sich bei alledem bemerkbar, daß man die Begriffe „Romanik“ und



1 Freiberg, Dom, Goldene Pforte

„Gotik“ für Umschreibungen von Wirklichkeit hielt, die immer und in jedem Fall polare künstlerische Haltungen indizierten. Waren an der Goldenen Pforte skulptierte Archivolten und Gewän-

defiguren untrügliche Anzeichen von Gotik, so blieb danach kaum etwas anderes übrig, als die architektonische Form der Anlage davon zu trennen und gesondert zu betrachten. Ein Einfluß oberita-

lienischer oder süddeutscher Portale schien sich hierbei als glaubwürdigste Erklärung für den – so Panofsky – „Durchdringungs- und Überschichtungsprozeß“ anzubieten.<sup>1</sup>

Wir ersparen uns an dieser Stelle eine Ausbreitung der dazu ins Feld geführten Argumente und Deutungen. Es sind beeindruckende Zeugnisse wissenschaftlicher Phantasie und als solche würdig, nicht in Vergessenheit zu geraten. Daß man sich bei alledem immer weiter von fundierter Sachanalyse entfernte, charakterisiert die Eigendynamik des einmal eingeschlagenen Wegs einer für notwendig erachteten Ehrenrettung. Dies war allerdings nach den Anfängen intensiver Freibergforschung durch Adolph Goldschmidt noch keineswegs zu erwarten gewesen. Der hatte nämlich 1902 die Abhängigkeit des Freiburger Werks von westlichen Portalen festgestellt, dabei aber überaus sachlich eine Freiheit französischen Werken gegenüber konstatiert. Die Vermittlung der Kenntnisse sei anhand eines – erschlossenen – Skizzenbuchs zu erklären, das über Magdeburg den Weg ins Erzgebirge gefunden habe.<sup>2</sup> Die Begründung für die formalen Unterschiede Freibergs gegenüber der Kunst des Westens wurde somit in den Entwurfsprozeß gelegt; die Differenzen stellten sich als Folge natürlicher Mutation dar. Noch war vielleicht die Entdeckung der Abhängigkeit deutscher von französischer Skulptur des 13. Jahrhunderts zu frisch und die Aufweisung von Parallelen auf diesem Gebiet steckte in zu glücklichen Kinderschuhen – Dehios bahnbrechende Untersuchung zu Bamberg lag erst gut ein Jahrzehnt zurück<sup>3</sup> –, als daß Goldschmidt bereits daran gedacht haben könnte, eine Rechtfertigung für das Abweichen von französisch-hochgotischer Gestaltungspraxis beibringen zu müssen. Doch das ändert sich relativ schnell, ja es folgt den ersten Überlegungen auf dem Fuße. Schon Georg Dehios Stellungnahme zu Goldschmidt aus dem Jahr 1902 stellt das sächsische Portal in qualitativen Gegensatz zu westlicher Kunst. Es handle sich bei der Goldenen Pforte um „eine mit kritischem Bewußtsein vollzogene Verbesserung des französischen Systems, eine Wiederherstellung des in Frankreich gestörten Gleichgewichts zwischen Architektur und Plastik.“<sup>4</sup> Damit ist ein Konkurrenzkampf eröffnet, der weite Kreise zieht. Entweder man postuliert eine au-

tochthone Entwicklung in Deutschland und streitet eine Vergleichbarkeit mit anderen Ländern *à tout prix* ab, oder man gestaltet diesen Vergleich vor dem Hintergrund einer sicher gewußten – des Bellegs nicht mehr notwendigen – künstlerischen Überlegenheit. Und zwar erst recht, nachdem Emile Mâle die Goldene Pforte als ängstliche Nachahmung französischer Denkmäler bezeichnet und bei ihr fehlendes künstlerisches Genie bemängelt hatte.<sup>5</sup> Ohne alle Stimmen im Chor der Apologeten autonomer Kunst diesseits des Rheins zu Gehör bringen zu müssen, genügt es zu konstatieren, daß der Grundtenor der Argumentation – die Rechtfertigung der in Freiberg gewählten Form gegenüber französischen Denkmälern – festliegt. Und er ist selbst dort zu vernehmen, wo Befürchtungen nationalistischer Auswüchse kaum gestattet sind. So erscheint schon die merkwürdige Auseinandersetzung zwischen Goldschmidt und Panofsky vor diesem Hintergrund in bezeichnendem Licht: Goldschmidt hatte 1924 aus der von ihm beobachteten Veränderung des ursprünglich rundbogigen Tympanons in ein gespitztes auf Gotisierung geschlossen, mit der man sich den modernsten Strömungen in der Kunst anpaßte.<sup>6</sup> Panofsky zeigt demgegenüber die Problematik einer solchen Annahme auf und sieht eine Entstehung in drei Phasen: Die spitzbogige Form als Relikt einer in der Tat zweiten Planungsstufe wird durch die Archivolten erneut rundbogig überblendet. Somit ergebe sich eine „Reromanisierung“ des gotischen Entwurfs durch eine „erst nachträglich erlangte Kenntnis der süddeutschen Anlagen, in erster Linie des gerade damals entstehenden Bamberger Fürstenportals.“<sup>7</sup> Die hier postulierte bewußte Ablehnung von Gotik als Folge historischer Geschmacksbildung gab den Rahmen, in den sich die Interpretation des Formenbestandes mühelos einbetten ließ. Das ging zurück auf Vorgaben, die in der Forschung schon kurz nach 1900 gelegt worden waren; dabei wurde erstmals der Dualismus von Gebautem und Gebildetem thematisiert: Das bauliche Konzept steht für das eigene, die Bildwerke bezeichnen das fremde Element. Eine Portalform, die nicht für Skulptur gedacht gewesen sei, hätte man unter „Schonung der Architektur“ plastisch ausgestattet.<sup>8</sup> Bis in jüngste Zeit blieb diese Sicht mehr oder minder wirksam, und man setzte sich so immer wieder dem



2 Bamberg, Dom, Gnadenpforte (Aufnahme von ca. 1930)

alten *circulus vitiosus* einer Gegensatzkonstruktion von „romanischer“ Architektur und „gotischem“ oder „protogotischem“ Figurenportal aus.<sup>9</sup> Doch wenn diese äußere Argumentationsschicht auch

lange erhalten blieb, so änderten sich doch mit der Zeit die Vorzeichen, unter denen man analysierte. Denn bei der Nutzung und beim Ausfüllen des durch die ältere Forschung entwickelten Rahmens

spielt zunächst das nationale Moment die entscheidende Rolle. Nachdem dies prekär geworden war und sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch politisch endgültig als wenig opportun herausstellte, wuchs oftmals die ästhetische (In-)Kompetenz bzw. die psychische Verfaßtheit des Künstlers in die Rolle als Ausweg und unhinterfragbare Instanz.<sup>10</sup> Beides allerdings Kategorien, die auf Irrationalität gegründet waren, auf Gefühl und Vermutungen, und schon deshalb Gegenstand skeptischer Nachfrage sein müssen.

An diesem Punkt des kritischen Referates bisheriger Forschung wird man vielleicht eine neue Ableitung für das Freiburger Monument erwarten, die den streckenweise eher trüben Spekulationen den Boden entzieht. Eine solche Erwartung kann hier jedoch nur zum Teil erfüllt werden, und wahrscheinlich wird es aufgrund des Verlustes einer Vielzahl von mittelalterlichen Portalanlagen nie möglich sein, die Genese der Goldenen Pforte in allen Einzelheiten nachzuzeichnen. Dennoch sollen zumindest Hinweise gegeben werden, die das in den alten Bahnen eingefahrene Denken aufbrechen.<sup>11</sup> Dieses Denken war allerdings nicht allein die „Schuld“ von Leuten, die Überlegungen zu einem sich sperrig präsentierenden Monument in Sachsen anstellten. Wenn es bei denen angesichts fixierter Vorstellungen über stiltypische Eigenschaften mittelalterlicher Kunst bislang außerhalb der Möglichkeit lag, nach einer Herkunft des rundbogigen Portals aus Frankreich zu fragen, so hatte das – wenigstens in der Frühzeit der Beschäftigung mit der Goldenen Pforte – ohne Zweifel auch mit der Forschung zu französischen Denkmälern zu tun. Denn diese Forschung war gleichfalls in einem Denken befangen, das wesentliche Monumente nicht ohne Einschränkung wahrnehmen konnte, zumindest nicht für die Geschichte des Figurenportals. Besagte Geschichte, allein ausgerichtet auf die Genese des gotischen Eingangs, deren erste Höhepunkte man in den Portalen von Saint-Denis und Chartres sah und die man dann weiter über Senlis, Mantes, Paris, Laon und Sens laufen ließ, blendete eine große Zahl von Denkmälern seit dem frühen 12. Jahrhundert einfach aus bzw. marginalisierte sie als abseits der Hauptentwicklung liegend. Sie schienen zur Logik der Historie, wie sie in Wilhelm Vöges Dissertation von 1894 postuliert,

seitdem beständig korrigiert und ausgebaut wurde, nicht viel beizutragen. Trotz einzelner Versuche, die so konditionierte Begrenzung der Wahrnehmung wenigstens zu ändern und neue Entwürfe von Geschichte zu erproben,<sup>12</sup> erwies sich die suggestive Formel vom alles überragenden Meisterwerk, das die Entwicklung bündele und wiederum ausstrahlen lasse, letztlich doch als zu mächtig.

Infolgedessen bedarf es einer Strukturanalyse für das Freiburger Portal, welche zunächst die zwanghafte Fixierung auf den Dualismus „Architektur – Skulptur“ wie auf französische „Gotik“ des 13. Jahrhunderts als Anspruchsniveau überwindet, die sich dann aber auch frei macht von einem idealen geschichtlichen Fortschritt, nach dem aufgrund weniger Indizien vorschnell über „altertümlich“ oder „modern“ geurteilt wird.<sup>13</sup> Die Forscher des frühen 20. Jahrhunderts waren ja von durchaus richtigen Beobachtungen ausgegangen: Die Struktur des Freiburger Portals mit den in die Rücksprünge des Gewändes eingestellten Säulen und den breit ausgefasten Kanten der Stufen ist eine Spezialität, die sich am ehesten mit sächsischen oder süddeutschen Anlagen verbinden läßt. Die Bamberger Gnadenpforte (Abb. 2) und das Regensburger Schottentor sind wichtige Belegstücke für diese Struktur.<sup>14</sup> In Frankreich finden wir demgegenüber eine sehr viel dichtere Füllung der Rücksprungnischen; die Ecken der Stufen bleiben entweder – wie an den Westportalen von Saint-Loup-de-Naud, Angers oder Vermonton<sup>15</sup> – als scharfgratige Kanten stehen, oder aber sie werden durch Rundstäbe – etwa in Le Mans, Kathedrale, Südportal<sup>16</sup> – bzw. leichte Ausfasungen – wie an den Westportalen von Avallon und Provins<sup>17</sup> – mit dem Gewände verschliffen. Die Figuren sind jedoch stets in die Rücksprungnischen gesetzt, nie vor die Kanten der Stufen. Dieser Unterschied zu Freiberg ist allerdings nur ein gradueller. Denn der Verschmelzungsprozeß der einzelnen Gewandeteile – Stufen, Säulen, Nischen – geht seit dem 12. Jahrhundert so weit, daß man oft nur sehr undeutlich die Grundstruktur des architektonischen Aufbaus ablesen und mithin den Ort, an dem die Bildwerke erscheinen, genau bestimmen kann.

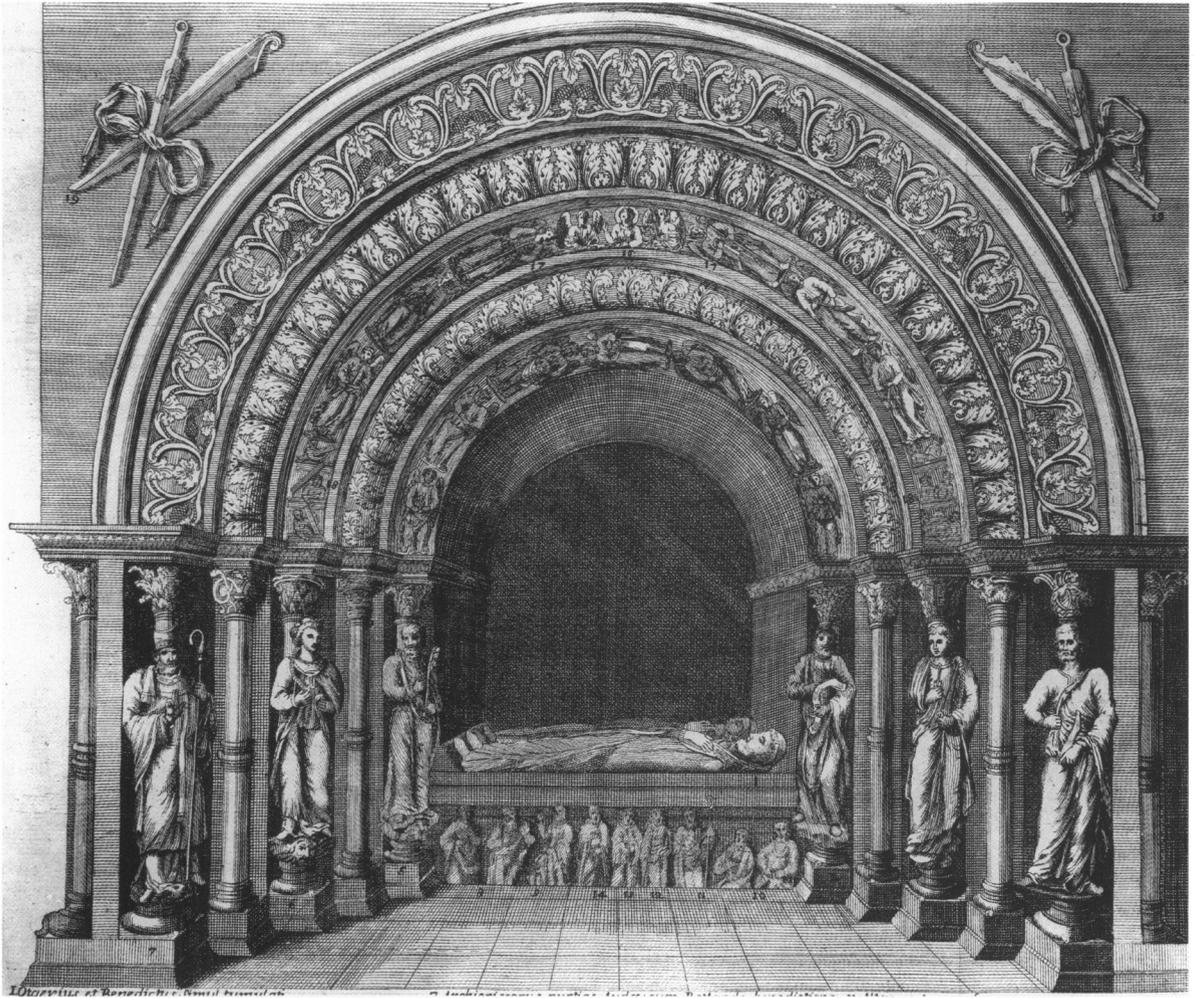
Ausgangspunkt für unsere Beobachtungen an der Goldenen Pforte ist aber neben der Revision des alten, von nationalen Interessen konditionier-



3 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten

ten Blicks das Ergebnis der bauarchäologischen Untersuchungen an der Freiburger Anlage. Danach kann von einer nachträglichen Reromanisierung eines vorher gotischen Portals – wie weit auch immer es gediehen sein mochte – nicht die Rede sein: Die im Scheitel leicht geknickten inneren Archivolten antworten zwar in der Tat auf ein spitzbogiges Tympanon, das zweimal überarbeitet wurde, einmal bereits vor dem Versetzen. Nach außen nähern sich die Bogenläufe jedoch einem reinen Rundbogen (Abb. 3). Diese nicht ganz bruchlose Konstruktion, die auf Schwierigkeiten und Probleme mit der Konzeptionierung des Portals hindeutet, ist allerdings keineswegs das Ergebnis mehrphasiger, durch neue Ideen von außen öfters frisch stimulierter Planungsarbeit. Vielmehr darf man davon ausgehen, daß nach anfänglichen Unsicherhei-

ten schließlich eine Form gefunden wurde, die man dann in einem Zug umsetzte.<sup>18</sup> Damit besteht aber auch kein Grund mehr, Figurengewände, skulptierte Archivolten und mehr oder minder stark ausgebildete Rundbogigkeit zeitlich voneinander abzusetzen und als Einzelelemente zu betrachten, die erst in einem komplizierten Prozeß der Synthese zusammengefunden hätten. Die Suche nach vorbildhaften Lösungen ist also weniger auf voneinander getrennte Konzepte aus der Geschichte des monumentalen Kircheneingangs zu lenken, um hier einzelne Details der sächsischen Form zu finden, sondern auf solche Werke zu konzentrieren, bei denen die Freiburger Eigenheiten voll ausgeprägt und als wirksame Elemente des Gesamtentwurfs nachweisbar sind. Der Blick richtet sich demnach auf die nicht kleine Zahl von Anlagen, die



4 Meaux, Saint-Faron, Grabmal Ogiers (Mabillon, *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, Tome 2)

ein wenig abseits der bekannten Entwicklung des gotischen Figurenportals in Frankreich etwa seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts entstehen, oftmals aber nur noch durch alte Abbildungen in ihrer Gestalt faßbar sind.<sup>19</sup>

Für die optische Erscheinung des sächsischen Portals greifen wir zunächst wenige Werke zum Vergleich heraus, die in unserem Zusammenhang wichtig erscheinen, ohne daß damit eine unmittelbare Abhängigkeit behauptet wird. Beim ersten der Beispiele handelt es sich strenggenommen gar nicht um eine Portalanlage: Die aus Zeichnungen und Stichen des 18. Jahrhunderts bekannte Überbauung des Grabmals eines Paladins Karls des Großen, Ogiers des Dänen, in der ehemaligen Kirche Saint-Faron in Meaux von ca. 1160/80 benutzt

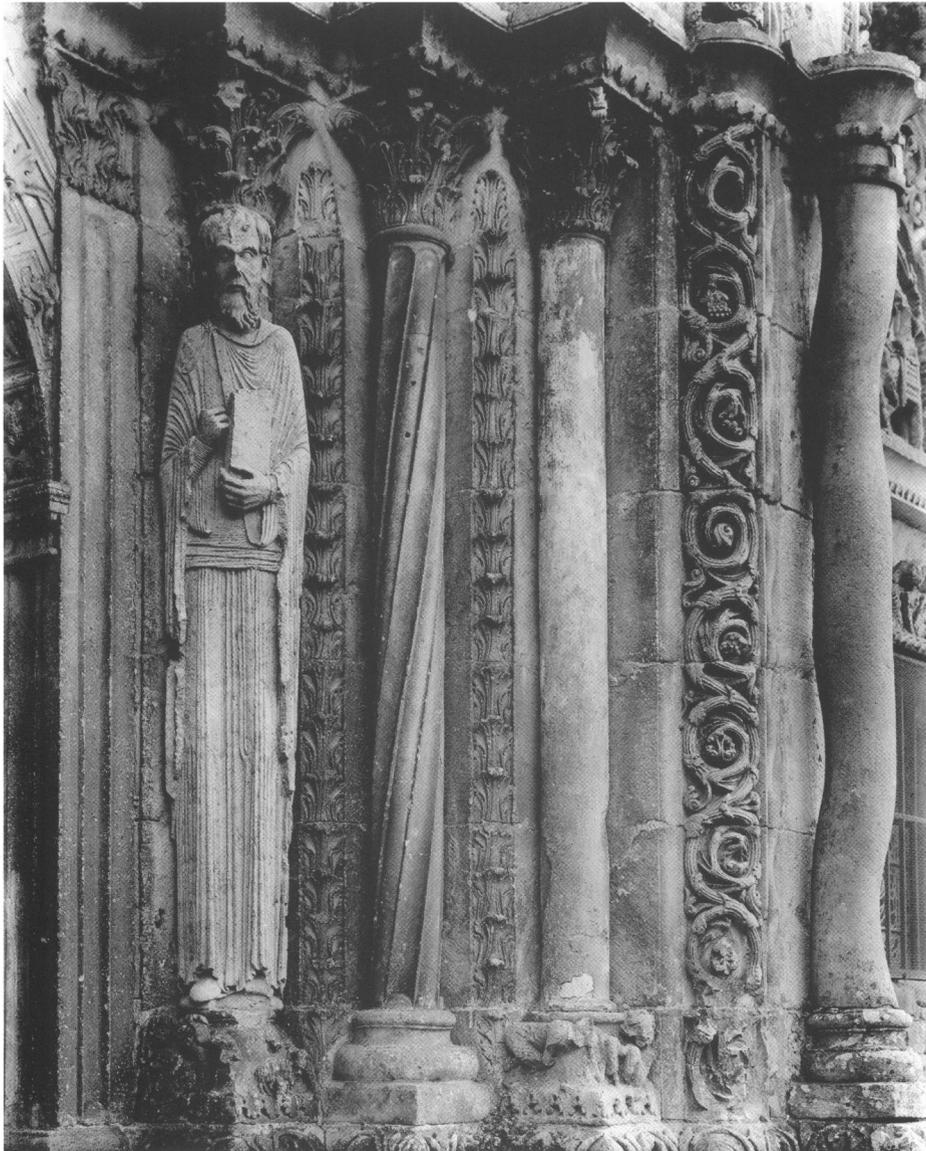
aber das Schema des Figurenportals zur Auszeichnung des Bestattungsortes (Abb. 4). Die Parallelen zur Goldenen Pforte liegen im Stützen-Figuren-Wechsel des Gewändes und der entsprechenden Alternation des Schmucks in den rundbogigen Archivolten.<sup>20</sup> Die Skulpturen, z. T. auf Konsolfiguren, sind vor schlanken Säulen angebracht, die in die Rücksprünge des Gewändes eingestellt sind. Dadurch markieren die Kanten der Stufen recht deutlich die seitlichen Raumbegrenzungen für die relativ frei bewegten Statuen. Der hier gewonnene Eindruck findet sich am ehesten bei dem um 1150 errichteten Westportal der Abteikirche im katalanischen Ripoll wieder. Die alternierende Abfolge der Gewändeachsen setzt sich in den Bogenläufen fort; starke Abfasungen der Rücksprungkanten ge-



5 Ripoll, Abteikirche Santa Maria, Westportal

ben den Wandungen einen fassadenartigen Charakter, der durch die Zentralkomposition von mittlerer Figur und seitlichen Säulen noch verstärkt wird (Abb. 5).<sup>21</sup> Wir dürfen davon ausgehen, daß ein solch kompliziertes Schema in Nachfolgewerken, gerade was den figürlichen Schmuck angeht, vereinfacht wurde. An den Westportalen der Kollegiatskirche in Avallon ist dies zu sehen. Eine einzige Figur blieb erhalten, heute am mittleren Eingang angebracht (Abb. 6), aber Zeichnungen in Dom Planchers „Geschichte Burgunds“ vermit-

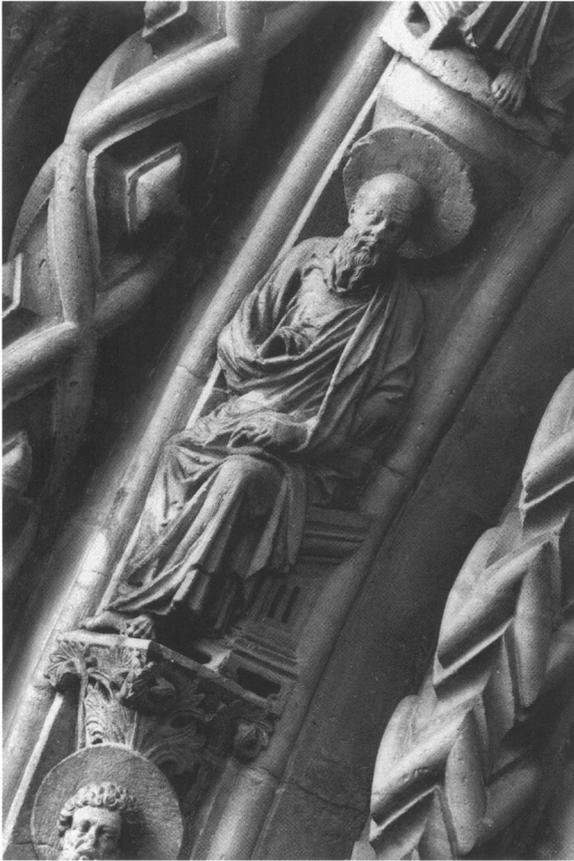
teln wenigstens einen ungefähren Eindruck von der alten Erscheinung. Der Haupteingang und das Südportal waren ursprünglich wohl mit je zwei Figuren auf jeder Seite des Gewändes besetzt; die mittlere Säule blieb frei, so daß sich wiederum wie in Freiberg eine Alternation von figürlicher und ornamentaler Stütze ergab.<sup>22</sup> Die Begrenzungslinien der starren, in der Architektur aufgehenden Statuen werden durch Abfassung der Ecken und Verzierung abgemildert, so daß auch hier eine einheitliche Wirkung entsteht.



6 Avallon, ehem. Stiftskirche Saint-Lazare, mittleres Westportal, rechtes Gewände

Anlagen wie die aus Meaux, Ripoll und unter Einschränkung auch Avallon, dazu die schon genannten aus Saint-Loup-de-Naud oder Provins stellen also Konzepte bereit, aus denen die Freiburger Anlage entwickelt werden konnte. Doch ist mit solchen Hinweisen, die hauptsächlich die Kombination von Skulptur und Architektur betreffen, allein noch nicht viel gewonnen. Denn die Vermutung, daß französische Kunstwerke des 12. Jahrhunderts eine nicht unwesentliche Rolle für die sächsische Portalkonzeption gespielt haben, bleibt

angesichts der wenigen anzuführenden Vergleichsbeispiele relativ unspezifisch; ein direkter Brückenschlag von einem bestimmten Ort zum anderen gelingt – wie auch nicht anders zu erwarten – kaum. Von daher bedarf es zusätzlich nachsichtiger Beobachtungen an der Goldenen Pforte selbst. Deren Ziel muß es sein, zu einer Präzisierung der Aussagen zu gelangen und den technisch-künstlerischen Stellenwert der Freiburger Anlage statt aus numinoser, vom Gefühl her erahnter Bedeutung aus dem handwerklichen Vorgehen der Bildhauer



7 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten, Figur W II/3

und damit präzise und nachvollziehbar zu bestimmen.

Alle Analysen des aktuellen Zustands der Goldenen Pforte haben von dem Faktum auszugehen, daß die gesamte Portalanlage nach 1484 von der alten romanischen Westfassade an das ehemalige südliche Querhaus transloziert und im Laufe der folgenden Jahre dem Seitenschiff der spätgotischen Kirche eingepaßt wurde, mithin sämtliche Zusammenhänge der Konstruktion nicht mehr als original zu bezeichnen sind. Darüber hinaus konnte durch die Untersuchungen der Dresdner Denkmalpflege zwischen 1959 und 1964 eine Reihe von Veränderungen festgestellt und dokumentiert werden, die mit dem erneuten Portaleinbau zusammenhängen; teils wurden sie bewußt vorgenommen, teils resultieren sie aus unsorgfältiger Arbeit. So sind die auffallend breiten Fugen vor allem zwischen den Werksteinen der Archivolten das Ergebnis sorglos vorbereiteten Aufbaus und daraus herrührender späterer Setzungen. Greift dies alles

aber selbst dort, wo Bearbeitungen im Zuge der Neuaufstellung nachzuweisen sind, nur wenig in die Originalsubstanz ein, so haben Auswechslungen und Restaurierungen von Figuren und Architekturteilen im 19. Jahrhundert, die z. T. bis 1970/71 wieder rückgängig gemacht wurden, den alten Bestand weitaus stärker in Mitleidenschaft gezogen.<sup>23</sup> Trotz dieser Einschränkungen ist es jedoch nach wie vor möglich, Beobachtungen zu machen, die die unverwechselbare Arbeitsweise des 13. Jahrhunderts in Erscheinung treten lassen und Rückschlüsse auf künstlerische Intention, technische Vorgehensweise und deren gegenseitig sich bedingendes Ineinandergreifen erlauben.

Beginnen wir mit der Analyse der hauptsächlich in den oberen Partien der Portalanlage zu findenden unvollendeten Teile. Vor allem in den äußeren Archivolten (W IV/4 u. 5 sowie O IV/1-4, dazu W u. O II/3) (Abb. 7) bleiben vorgesehene Kapitelle als amorphe Blöcke stehen, die über rohe Zubereitung nicht hinauskommen.<sup>24</sup> Wenn dies als Zeichen für eine unter Termindruck geratene, raschere Arbeit an der Vollendung des Portals erkannt wurde,<sup>25</sup> so läßt sich aus der Verteilung der unfertigen Stücke allerdings keine sichere innere Chronologie des Aufbaus ablesen. Höchstens wäre aus der größeren Zahl vollendeter Teile in der westlichen Hälfte auf einen leichten Vorsprung der vorbereitenden Werksteinbearbeitung und der Versetzung hier zu schließen. Dies gilt natürlich nur dann, wenn man von einer Fertigung der skulptierten Stücke auf Vorrat ungefähr in der Reihenfolge der späteren Aufmauerung, d. h. von innen nach außen und von unten nach oben ausgeht. Allerdings können solche zeitlichen Differenzen nur minimal gewesen sein. Denn auf eine etwa parallele Entstehung westlicher und östlicher Archivolten verweisen die zwischen den Aposteln beider Seiten zu konstatierenden stilistischen Unterschiede, die zwei nebeneinander arbeitende Gruppen von Bildhauern vermuten lassen. Die qualitativ höherstehenden westlichen Skulpturen mögen ein wenig früher gearbeitet und versetzt worden sein. Für einen solchen geringfügigen Vorsprung der westlichen vor der östlichen Portalhälfte spricht ferner, daß bei der Figur des David im östlichen Gewände als einziger das Blattwerk hinter dem Kopf unausgeführt blieb und die Accessoires in auffallendem



8 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, westliches Gewände, David

Gegensatz zu denen anderer Statuen entweder gänzlich fehlen oder aber deutlich einfacher ausgearbeitet wurden (Kronbesatz, Fibel des Mantels, Stoffstruktur der Kleidung) (Abb. 8). Diese Skulptur dürfte folglich als letzte der Reihe relativ schnell gearbeitet worden sein und wurde vielleicht erst nachträglich in die für sie vorgesehene Nische eingeschoben. (Der Aufbau des Rücksprunggewändes erlaubte ein solches Vorgehen durchaus, da hier die Figurenplatten nicht im Verbund mit tragender Konstruktion stehen.) Einen in großer Eile vorangetriebenen Abschluß der Portalerrichtung machen zudem Kapitelle in den Archivolten wahrscheinlich, die zwar ausgearbeitet, nach dem Versatz aber beiderseits der quer sie durchlaufenden Fugen nicht mehr im Detail harmonisiert wurden.

Was an den genannten Beispielen aus den Bogenläufen zutage tritt, ist das Ergebnis einer Vorfabrikation der Steine, die nach einem höchstens ungenau aufgestellten Plan produziert wurden. Diese

eher sorglose Planung läßt sich aber auch schon an den figürlichen Archivolten I bis IV in ihrem ganzen Verlauf ablesen (vgl. Abb. 3). Die ikonographischen Vorgaben waren eindeutig: Marienkrönung und Jüngstes Gericht sollten abgekürzt erscheinen. Der innere Bogenlauf zeigt über vier Engeln die Krönung der Gottesmutter im Zenit; nach außen schließen sich thronende Apostel und Auferstehende an, die kleine Szenen in der Spitze der Archivolten begleiten: eine Seele in Abrahams Schoß, die Verehrung der Geisttaube durch zwei Engel und das Emporziehen zweier Verstorbener. Trotz solcher, gerade aufgrund starker Reduzierung der Erzählung überlegt gesetzter Darstellungen erkennt man nun, wie eine ursprünglich vorgenommene Berechnung der Größe der einzelnen Bildfelder und die danach durchgeführte Ausarbeitung der Reliefs nur mit äußersten Schwierigkeiten in die projektierte Architektur einzufügen war. Die Kalkulation muß davon ausgegangen sein, daß sich zwischen die Kämpferzone der Gewände und die jeweils mehrfigurigen szenischen Scheitelgruppen mit wachsendem Radius nach außen jeweils ein Relief zusätzlich einpassen ließ – von zwei Engeln auf jeder Seite innen, über drei bzw. vier Apostel und Evangelisten zu fünf Auferstehenden außen. Ganz offensichtlich hat man diese Berechnung – obwohl man bereits die Größe der Figuren in den ersten drei Archivolten nach außen teilweise steigerte – erst beim Versetzen als fehlerhaft erkannt, so daß Teile nachträglich verändert werden mußten. An der inneren Archivolte fällt der ungewöhnlich großzügig bemessene Platz für Kapitelle über den oberen Engeln auf (W u. O I/2). Der zweite Bogenlauf erlaubt nur noch ein sehr flaches, von Nimbren fast gänzlich verdecktes Kapitell zwischen den Köpfen der Apostel und Abraham bzw. dem die Seelen herbeitragenden Engel (W u. O II/3) (Abb. 9). Im dritten hatte man dann die fertigen Werkstücke knapp oberhalb der thronenden Apostel abzarbeiten und ihre Nimbren stark zu beschneiden (W u. O III/4), außerdem die Engel des folgenden Scheitelstücks zu verkürzen (Abb. 10). Daß dies nicht erst bei der Neuerrichtung im späten Mittelalter geschah, haben die Untersuchungen an den Werksteinen zweifelsfrei ergeben. Eine solche spätere Maßnahme wäre zudem sinnlos gewesen; denn die leichte Streckung des Portals im Zuge

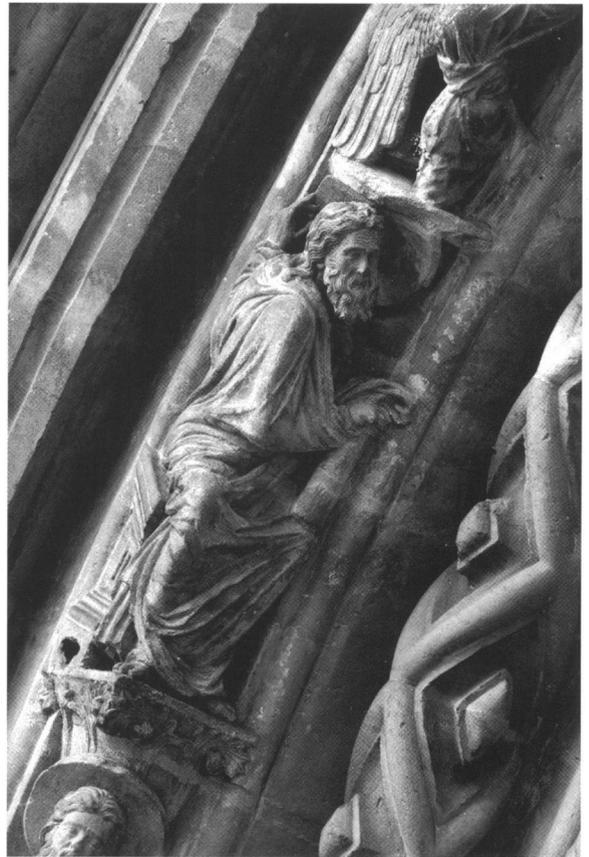


9 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten W I-III

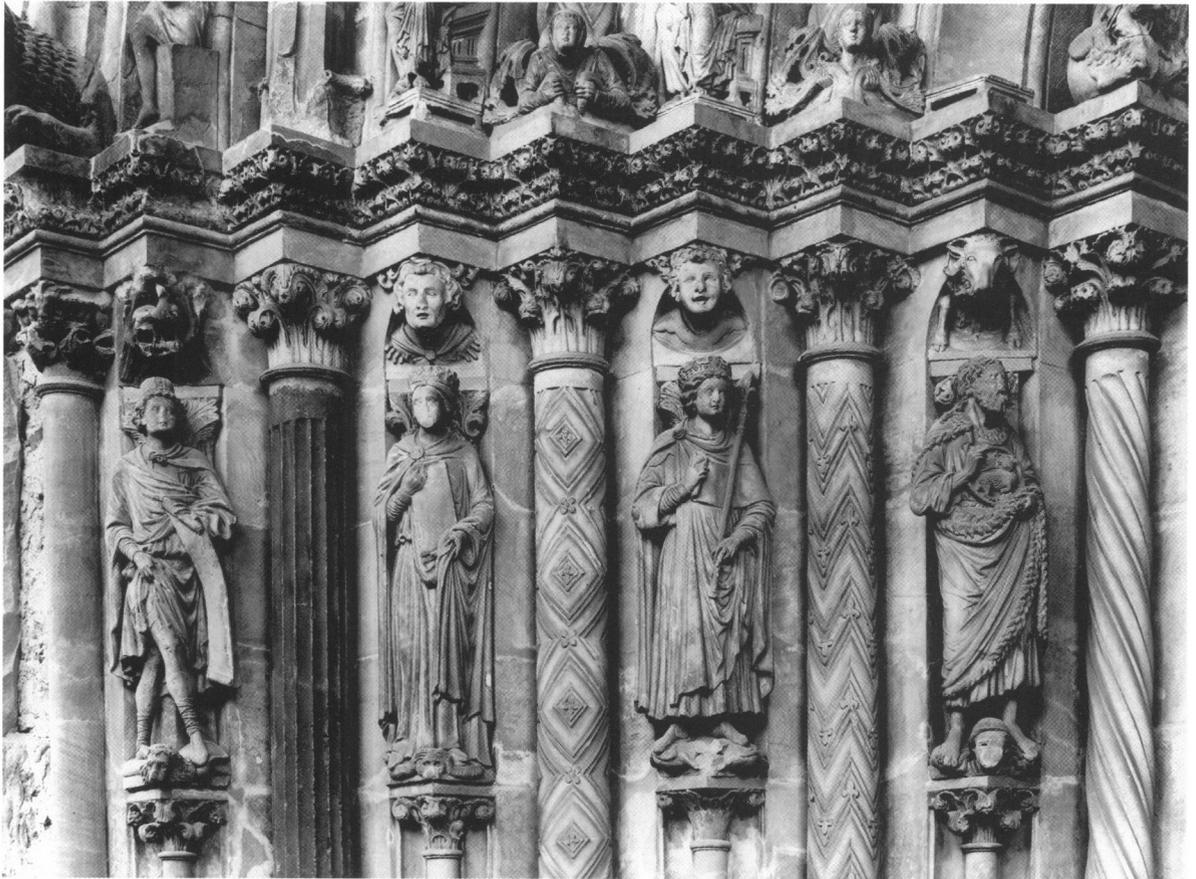
des Neuaufbaus hätte – wie es die jetzt übergroßen Fugen belegen – eher an eine Vergrößerung der Werksteine denken lassen können, nicht an eine Beschneidung. Da die Veränderungen immer gerade die vorletzten und letzten Bogenelemente betreffen, liegt es nahe zu vermuten, daß hier „auf Sicht“ gearbeitet wurde, da sich die endgültige Zusammensetzung erst im Prozeß der Aufmauerung genau abschätzen ließ. Die knappen Abschlüsse der Bildfelder über den Köpfen der beiden Apostel in der zweiten Archivolte (W u. O II/3) sind vielleicht noch während des Arbeitsprozesses entsprechend dem zur Verfügung stehenden Platz konzipiert worden; hingegen dürften die Bildwerke für den folgenden Bogen (W u. O III/4 u. 5) schon eine gewisse Zeit vor der Versetzung vollendet gewesen sein, so daß hier nur die abrupte Verkürzung beim Einsetzen blieb.<sup>26</sup>

Ergaben sich die bisher angesprochenen Auffälligkeiten aus z. T. nicht vorhergesehenen bzw. nicht vorhersehbaren Schwierigkeiten während des Ver-

laufs der Arbeiten am Portal, so sind davon solche Züge zu trennen, die als prinzipielle oder gewollte Merkmale die technische bzw. künstlerische Eigenart der Goldenen Pforte bestimmen. Erst im Zusammenklang von unbeabsichtigten oder, wie wir sie nennen wollen, sekundären Eigenheiten und bewußt gesetzten primären Spezifika ergibt sich die eigenständige Physiognomie des Monuments. Vor allem zwei Besonderheiten sind zu den primären Charakteristika zu zählen: Zunächst die Konstruktion der Figuren aus einer Kombination voneinander getrennter Ansichten, die eine Entstehung aus zeichnerischen Mustern erkennbar und den Prozeß ihrer Übertragung in Skulptur nachvollziehbar werden läßt (Abb. 11 u. 12). Ob man dies – wie Goldschmidt vermutete – so vom Bildhauer verlangte, um auf diese Weise dem die Portalbucht durchschreitenden Betrachter Rechnung zu tragen, sei dahingestellt.<sup>27</sup> Jedenfalls ergibt sich ein variationsreiches Spiel mit den Perspektiven, das andernorts in dieser Weise nicht mehr vor-



10 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten, Figur W III/4



11 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, westliches Gewände

kommt.<sup>28</sup> Im Gewände ist das besonders an den Statuen abzulesen, die sich in leichter Torsion aus der Schräge der Wand drehen und damit vollplastischen, auf mehrere Hauptansichtsseiten bezogenen Charakter erhalten.<sup>29</sup> Bei Daniel und dem Evangelisten Johannes, links außen bzw. rechts innen, bleibt am klarsten das zugrundeliegende Gerüst der Konstruktion erhalten: die dem Block über quadratischem oder rechteckigem Grundriß diagonal einbeschriebene Figur, deren vordere Kante, welche sich an der Ecke der Kämpferplatte des Standsäulchens orientiert, in einer Linie vom Kopf durch das herausgestellte Knie imaginierbar ist. Im Frankreich der Zeit um 1170/80 findet sich Verwandtes bei den Skulpturen aus dem Kreuzgang von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne. Dort ist wie in Freiberg das System wesentlicher an den Blockkanten orientierter Hilfslinien noch in den Figuren ablesbar, die in gleicher Weise wie die sächsischen Arbeiten einzelne distinkte Ansichts-

seiten ausbilden.<sup>30</sup> Mit Hilfe dieses Prinzips konnte nicht nur unter ökonomischer Verwertung des Steinquaders die größtmögliche Breite des zur Verfügung stehenden Blocks ausgenutzt werden,<sup>31</sup> die Freiburger Figuren zeigen auch einen entsprechend der seitlichen Kantenlinien gleichförmigen Umriss, der kaum durch ausführende Gesten oder Gewandteile unterbrochen wird. Anstückungen gibt es keine. Die Begrenzungen der rückwärtigen Raumschalen leicht überschneidend, treten die Gewändestatuen vor die sie beherbergenden flachen Nischen, bleiben aber dennoch eng in ihr vom architektonischen Aufbau bestimmtes Aktionsfeld eingebunden. Diese Konstruktionsweise positioniert die Skulpturen in eine Übergangssituation. Ihre von den Seitenflächen des Blocks her gedachte Anlage, ihr in den Quadergrenzen sich vollziehendes Ausgreifen in den Raum, weist zurück auf Formen der Anbringung von Reliefs auf die rückspringenden Stufen des Gewändes, wie etwa im



12 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, östliches Gewände

französischen Morlaàs, wo das Bildprogramm – allerdings grundlegend überarbeitet – leporelloartig im Portaltrichter ausgebreitet wurde (Abb. 13).<sup>32</sup> Es ist dies die Grundform mehransichtiger, hier zudem durch die unterschiedliche Identität noch deutlicher voneinander getrennter und in Standmotiv und Bewegung nicht harmonisierter Figuren. Morlaàs zeigt, daß die Konstruktion der Freiburger Figuren aus Erfordernissen herzuleiten ist, wie sie das hochgotische Figurenportal mit seinen Gewändeschrägen und den dort entsprechend frontal gestellten Statuen nicht mehr kannte. Andererseits evoziert die für die Ansicht aus der Enface-Projektion durchaus regelmäßige, durch Figurenbewegung kaum gestörte Einfügung der sächsischen Bildwerke in die zur Schauwand gewordene Gewändefront trotzdem schon die in hochgotischer Architektur zu findende Dominanz der Skulptur über die gebaute Struktur, wie sie sich

seit 1200 immer stärker durchsetzt. Diese entwicklungsgeschichtliche Zwitterstellung Freibergs nicht an wirklich entscheidender Stelle der Ausbildung des Figurenportals, sondern zu einem relativ „unwichtigen“ späten Zeitpunkt ist typisch für die von den Schauplätzen gotischer Portalgenese weit entfernte Lokalität. Solche Beobachtungen finden ihre Bestätigung in der Ornamentik der Säulenschäfte und in den Kapitellen. Die großen Kelchblockkapitelle in den Rücksprungnischen wie die der Standsäulchen sind sowohl für den Blick frontal auf das Gewände als auch für eine Perspektive auf das Portal hin konzipiert und in beiden Fällen als vollständige Knospen- und Blattorganismen zu begreifen. Damit vermitteln sie – wie schon die Figuren – zwischen zwei Prinzipien des Gewändes, der alten Stufung in gleichmäßigen Sprüngen und der schräggeführten durchlaufenden Wandung des Portaltrichters.<sup>33</sup>



13 Morlaàs, Sainte-Foy, Westportal, linkes Gewände

Was die genannte Multiperspektivität der Ornamentik angeht, so ist diese allerdings keineswegs eine Errungenschaft obersächsischer Kunst des 13. Jahrhunderts. Denn hierfür hatte das mitteldeutsche Gebiet eine ausgeprägte Tradition aufzuweisen, die wenigstens bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreicht. Exzessives Ausspielen teilweise gegeneinandergesetzter unterschiedlicher Rezeptionsmöglichkeiten und die damit geforderte

flexible Haltung dem Kunstwerk gegenüber lassen sich oftmals beobachten. Kapitelle aus Königslutter dürfen geradezu als Paradebeispiele einer solchen Präsentation gelten. Da ergeben sich vielfältige Konstellationen von Ansichten, so daß fixierte Perspektiven auf den Gegenstand unangemessen erscheinen. Nicht nur die Kapitellseiten, auch die Ecken können als wirkungsvoll inszenierte, breit aufgefächerte Schauplätze präsentiert werden

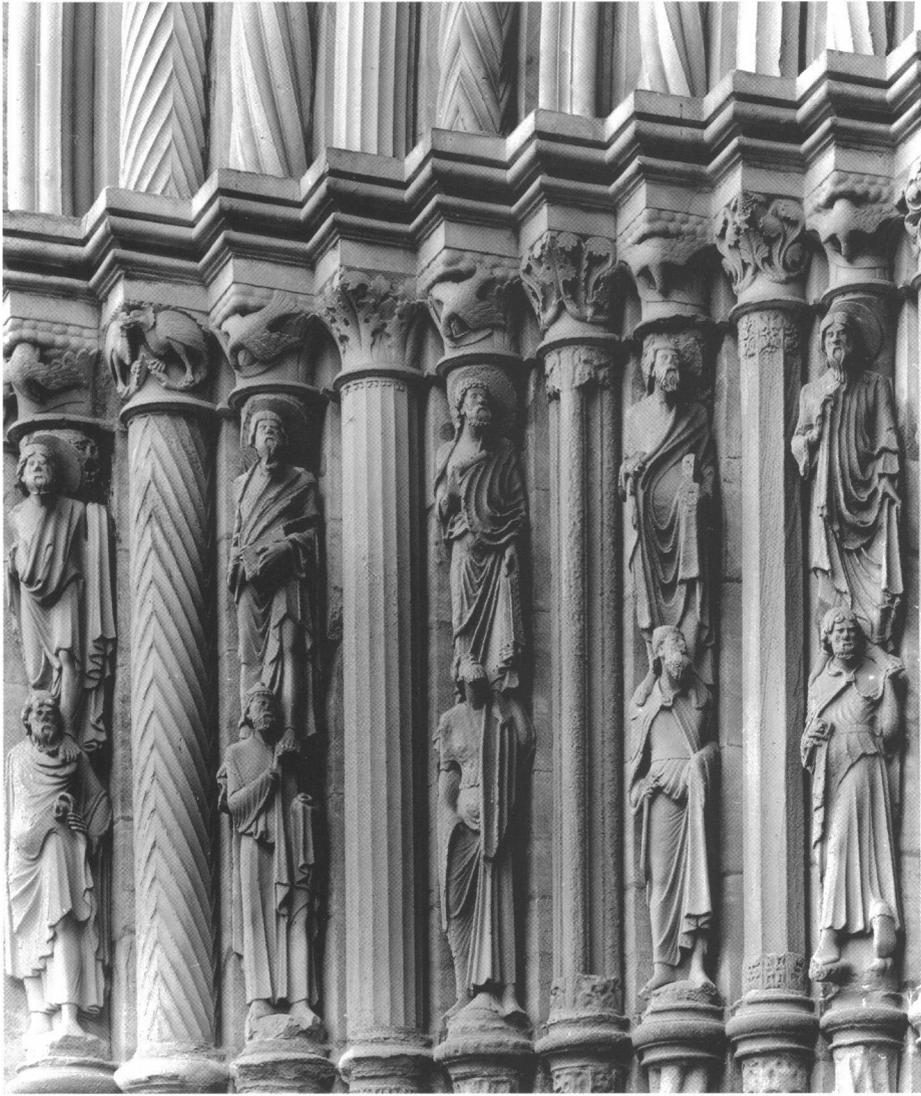


14 Königslutter, ehem. Klosterkirche St. Peter und Paul, Kreuzgangnordflügel, 3. Kapitell von Westen

(Abb. 14). Wenn an den Kämpferplatten nach wie vor die Seiten deutlicher als eigentliche Projektionen des Reliefs wirksam werden, so ergibt sich eine durchaus lebendige Spannung. Auf diese Weise wird die Notwendigkeit erfahrbar, das Kunstwerk zu umschreiten und jedes einzelne der Kapitelle gesondert zu betrachten, um dessen formalen wie kompositorischen Reichtum kennenzulernen.

Ähnlich wie das geistvolle Spiel mit dem Ornament den Rezipienten in eine immer wieder neue Situation der Betrachtung des Kunstwerks zwingt, waren in Freiberg auch die Figuren in einer Weise gestaltet worden, die sich einer eindimensionalen Aufnahme widersetzt. Achsialität und Durchbrechung des rechtwinkligen Konstruktionsprinzips wurden dabei miteinander verbunden. Dies ist nun zusätzlich akzentuiert durch die Einbindung der Figuren in den gebauten Rahmen, die ebenfalls eine Beweglichkeit des Betrachters vor Ort wie eine Beweglichkeit des anschauenden Verstehens verlangt. Man hat versucht, das spezifische Gepräge des

Freiberger Portals vor allem anhand der eigenwilligen Symbiose von Skulptur und Architektur zu demonstrieren. In diesem Zusammenhang wurde von „Nischenfiguren“ gesprochen, und man setzte diese von französischen Gewändeplastiken ab, die als „Säulenfiguren“ angeblich gänzlich anderen Charakter trügen. An solche Konfrontation ließ sich eine ganze Philosophie oder Weltanschauung knüpfen.<sup>34</sup> Auch hierbei stand die gewollte politische und kulturelle Abgrenzung vom Nachbarn im Westen als eigentliches Ziel – unausgesprochen oder nicht – im Hintergrund und blieb selbst dann, als die ursprüngliche Intention mit der Zeit nicht mehr zu halten war, noch lange als Grundmuster kunstgeschichtlicher Klassifizierung bestehen. Unterschiede zwischen den Typen architektonisch gebundener Plastik existieren zwar in der Tat. Sie sind jedoch weder geeignet, nationale Eigenschaften oder Befindlichkeiten zu exemplifizieren, noch gar irgend etwas über die Situation und Intention von Auftraggeber oder Ausführenden zu sagen; ja nicht einmal genauere Anhaltspunkte über die Zeitstellung des Portals lassen sich daraus ableiten. Denn genau genommen sind die Freiberger Gewändestaturen mit dem eindeutigen Prädikat „Nischenfiguren“ bereits unvollkommen charakterisiert. Zwar wurden sie in die breit ausgefasten Kanten der Portalstufen eingestellt; ihre Anlage verweist jedoch ebenso deutlich auf die Genese aus der „Säulenfigur“. Die z. T. in flächiger Ausbreitung hinter den Köpfen der alt- und neutestamentlichen Gestalten erscheinenden Kapitelle sind nämlich nur als Bekrönung von im Rücken der Figuren zu denkenden Säulchen oder Pfeilern zu verstehen, von denen allerdings lediglich ein Stück zwischen den Beinen Daniels auch angedeutet ist (vgl. Abb. 11). „Säulenfiguren in Nischen“: wenn diese umständliche Beschreibung auch leicht komisch oder anachronistisch wirken mag und als hypergenaue Darlegung der Sachlage kaum je Aussicht darauf hat, zum „klassischen“ Begriff der Kunstgeschichte aufzusteigen, so drückt sie doch am deutlichsten das Prinzip der Großplastik an der Goldenen Pforte aus, ein Prinzip, welches allerdings nur sehr verhalten optisch in Erscheinung tritt. Portale mit den in die ausgenischten Stufen gestellten Figurensäulen bieten mögliche Bezugspunkte der Freiberger Konzeption, doch keines der dafür in Frankreich



15 Bamberg, Dom, Fürstenportal, linkes Gewände

häufigen Beispiele aus dem 12. Jahrhundert reduziert die Stütze so stark, wie das im sächsischen Portal der Fall ist.<sup>35</sup> Damit wird aber auch der Abstand evident, der zwischen Freiberg und dem Bamberger Fürstenportal besteht (Abb. 15).<sup>36</sup> In Franken fungieren die übereinandergestaffelten Statuen als Säulenbesatz; sie fügen sich bruchlos in das Stützensystem des Gewändes ein. Eigene Dynamik können sie so nur schwer entfalten. Die dichte alternierende Reihung von architektonischen und figürlichen Wandgliedern erfährt zusätzlich eine horizontale optische Vereinheitlichung durch das übergreifende Bausystem: Sockel,

Schaftringe in halber Höhe sowie die schnelle Abfolge gleichwertiger Kapitelle binden die Mauersträgen fest zusammen. Freiberg dagegen zeigt zwischen Sockel und Kämpferband eine stark rhythmisch gegliederte Gewändezone, in der die weit auseinandergestellten Figuren auch optisch zu eigenwertigen Teilen geworden sind.<sup>37</sup>

Dabei sind in Sachsen die strukturbestimmenden Elemente des Gewändes, die großen Säulen, das „Nischensystem“, aber auch die Skulpturen, so miteinander verzahnt und aufeinander bezogen, daß die lebendige, aus Gegensätzen sich definierende Gliederung weiter zurücktritt. Allerdings



16 Arles, ehem. Kathedrale Saint-Trophime, Kreuzgang, Nordwestpfeiler

muß offenbleiben, ob der Umwandlungsprozeß allein den Freiburger Künstlern zuzuschreiben ist. Bezweifelt werden darf es allemal. Denn was beim Vergleich mit Meaux, Avallon und anderen Portalen wie eine Reduktion des Musters „Säulenfigur“ und eine stärkere Einbindung der Plastik in die raumschaffende Gewändearchitektur aussieht, lag in anderen Zusammenhängen fertig ausgearbeitet

seit längerem bereits vor. Einige der Apostelfiguren im Kreuzgang von Saint-Trophime in Arles führen die obersächsische Variante der Figurenkonzeption in allen Einzelheiten bereits um 1150 aus: die übereckgestellte Einfügung des Reliefs in eine Nische mit hinter dem Kopf des Dargestellten liegendem Kapitell (Abb. 16).<sup>38</sup> Bezeichnenderweise bringt der Bildhauer die im Sockelbereich



17 Verona, Dom, Westportal, linkes Gewände

erhaltene Ecke des Pfeilers auch an der Deckplatte wieder zum Vorschein, so daß diese, um 90° gegenüber dem Kapitell gedreht, die Figur baldachinartig überfängt. Die dadurch erreichte Betonung der Vorderkante des Bildträgers definiert als architektonische Begrenzung den Bildraum. Es ist die gleiche Funktion, die in Freiberg Tier- und Menschenköpfe in den oberen Zwickeln der Nischen übernehmen. Angesichts solch prinzipieller Übereinstimmungen reduzieren sich die Gemein-

samkeiten des sächsischen Gewändeaufbaus mit denen der oberitalienischen Portale Modenas, Veronas (Abb. 17) oder Ferraras auf die Alternation unterschiedlich ornamentierter Säulen mit zwischengeschaltetem figürlichem Schmuck. Das Verhältnis von Architektur und Figur ist ein gänzlich anderes. In Italien handelt es sich um reine „Pfeilantenfiguren“, wie sie in der europäischen Bauplastik des frühen 12. Jahrhunderts als experimentelle Versuche, Figuren und Architektur zu-



18 Saint-Loup-de-Naud, ehem. Prioratskirche, Westportal, rechtes Gewände

sammenzubringen, weite Verbreitung gefunden haben.<sup>39</sup>

Mit unserer deskriptiven Charakterisierung der Statuen als „Säulenfiguren in Nischen“ haben wir – so scheint es zunächst – alle Möglichkeiten zu einer differenzierten Bewertung der Voraussetzungen für die Freiburger Konzeption über Bord geworfen. Doch dies gilt nur so lange, wie wir „Säule“ oder „Nische“ als exklusive Gestaltungsprinzipien verstehen, die in der Realität klar voneinander geschieden auftreten. Handelt es sich nicht aber vielmehr um wissenschaftliche – zwar an den Denkmälern verifizierte und geprüfte – Kriterien, die gerade dadurch, daß sie zu Gegensätzen stilisiert wurden, eine klare systematische Einordnung der Denkmäler sowohl chronologisch wie geographisch erlauben sollten? Doch so einfach, wie man es sich zurechtlegte, ist die Geschichte des Figurenportals nicht zu haben, und gerade die Verquickung der Problematik mit national ausgerichteter Interpretation hat mehr Schaden gestiftet, als Klarheit gebracht. Wenn das Nischenportal als genuin

deutsche Lösung dem französischen Säulenportal konfrontiert wurde, so hatte man dafür die Querhausanlagen von Notre-Dame in Paris und ihre Nachfolge bis ins frühe 14. Jahrhundert (Auxerre, Meaux, Rouen, Straßburg) großzügig zu vernachlässigen.<sup>40</sup> Und selbst die zeitliche Stufung „Säule vor Nische“ ist, wenn auch *grosso modo* nicht falsch, als ehernes Gesetz zumindest zu relativieren. Das geschieht am einfachsten, indem Werke mit in die Betrachtung einbezogen werden, die gattungsspezifisch nicht eindeutig zu klassifizierende Züge aufweisen. Solche gibt es aber schon im 12. Jahrhundert. Die bereits genannten Portale aus Saint-Loup-de-Naud (Abb. 18) oder Angers sind Beispiele dafür, daß die Platzierung der Figuren zwischen den Gewändestufen zu Ergebnissen führen konnte, die das Erkennen der Skulptur als Teil einer Säule in den Hintergrund drängten. Denn indem die Statuen die Stützen im Gewände fast vollständig bedecken, so daß von ihnen allein die Kapitelle sichtbar bleiben, ist der Konnex zwischen dem Bildwerk und dem Architekturglied merklich verringert. Hieran wird sichtbar, daß das „Prinzip Nischenfigur“ am Türeingang auch schon vor der eigentlichen Geschichte dieser Gattung seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht unbekannt ist. Umgekehrt kann das voll ausgebildete hochgotische Nischenportal vereinzelt als ein Derivat des Rücksprungportals erscheinen. So hat man z. B. die Gewände am nördlichen Querhauseingang von Notre-Dame in Paris als Stufen mit tief ausgehöhlten Ecken gelesen. Sie verweisen dann auf einen Übergang vom einen Typus in den anderen, ein Übergang, der allerdings heute in seinen einzelnen Schritten nicht mehr nachvollziehbar ist.<sup>41</sup> Möglicherweise einmal existierende Zwischentappen dieser Entwicklung in Frankreich, die vielleicht auch für Freiberg von Bedeutung gewesen sind, müssen damit als verschüttet gelten.

Mit der Kombination der Prinzipien von „Säulen-“ und „Nischenfigur“ stehen die Bildwerke im Gewände der Goldenen Pforte außerhalb einer idealen Geschichte der Portalskulptur, wie sie noch Walter Paatz und Erwin Panofsky in knappen Ausführungen rekonstruiert haben.<sup>42</sup> Ähnlich sieht es für die Archivolten aus. Auch sie weichen von der postulierten Entwicklung in entscheidenden Zügen ab. Paatz' These, daß die Übernahme der Ar-

chivoltennischen für das Gewände als ästhetische Angleichung der Struktur beider Geschoßebenen zu sehen sei und damit sozusagen die Entwicklungsgeschichte von der Säulen- zur Nischenfigur im Kleinen abbilde,<sup>43</sup> greift angesichts des Befundes in Freiberg nicht. Vielmehr stellt sich der Übernahmevorgang hier geradezu umgekehrt dar. Denn der Entwerfer des Portals muß von der Säulen-Nische-Symbiose des Gewändes dermaßen fasziniert gewesen sein, daß er sie, völlig konsequent durchgehalten, wenngleich sinnwidrig angewandt, auch in den Archivolten erscheinen ließ. Dort haben wir es nun sehr viel deutlicher noch als in der unteren Zone mit Kapitellen über den Köpfen der Sitzenden zu tun. Diese Kapitelle aber erfordern in den Kehlungen der Bogenläufe Säulchen oder Pfeiler hinter Aposteln, Evangelisten und Auferstehenden. Entsprechend der Ausrichtung der Archivolten hat man sich solche Stützen fatalerweise in leichter Krümmung zu denken (Abb. 19). Es wird demnach das „Prinzip Säulenfigur“ selbst dort befolgt, wo es von der architektonischen Logik her nicht vorkommen darf; bei Sitzfiguren ist es zudem eher fehl am Platze. In Frankreich hatte man so etwas konsequent vermieden. Dort sind es frei auskragende Baldachine oder Blattkonsolen, die die einzelnen Bildfelder voneinander trennen und die Frage nach einem Bausystem im Hintergrund gar nicht erst aufkommen lassen.

Die „unfranzösische“ Gestaltung der Bogenläufe ist jedoch nicht allein eine Sache der Architektur und der architektonischen Inszenierung. Sie findet ihre Fortsetzung auf der Ebene der Bildung ihrer Figuren. Dies mag auf den ersten Blick wenig verständlich erscheinen, denn allein schon die Anbringung von Skulptur an dieser Stelle ist ja mit hoher Wahrscheinlichkeit eine aus Frankreich importierte Eigentümlichkeit. Und wenn man auch die Apostel und Evangelisten formal auf Vorlagen beziehen konnte, die in der mitteldeutschen Malerei der Zeit verbreitet waren,<sup>44</sup> so galt doch gerade für die Auferstehenden der äußeren Archivolte lange Zeit Goldschmidts Feststellung einer unmittelbaren Abkunft von gotischen Bildwerken, speziell von solchen des mittleren Südquerhausportals der Kathedrale von Chartres.<sup>45</sup> Damit war allerdings weniger ein unmittelbares Vorbild benannt, dem man treu gefolgt wäre; vielmehr handelte es sich



19 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten, Figur W II/2

hier wie dort um eine durch die Ikonographie geforderte ähnliche Formulierung des Themas der aus den Grabkästen sich erhebenden Auferstehenden. Bei näherem Vergleich fallen denn auch beträchtliche Differenzen in Komposition und Stil auf, die eine direkte Verbindung zwischen den Werken an beiden Orten nahezu ausschließen. Schon Sauerländer hat auf die größere Beweglichkeit der Figuren und die Frische der Darstellung am sächsischen Portal hingewiesen, die kein Äquivalent in französischen Arbeiten hätten.<sup>46</sup> Und in der Tat liegen die Quellen auch für die Auferstehenden wiederum in der Kunst Mitteldeutschlands. Es mag aus dem in der zeitgenössischen Malerei eher selten vorkommenden Thema zu erklären sein, daß man solche Zusammenhänge bisher nicht gesehen hat. Doch Miniaturen mit der Auferstehung der Toten – wie die aus dem Arenberg-Psalter – geben den Hinweis, wo das Reservoir an Figurationen und Motiven bereitstand, das für die Skulptur als Anregung und Muster dienen konnte.<sup>47</sup>



20 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten,  
Figur W III/1

In den Freiburger Archivolten wird die ähnlich wie am Gewände aus der Übertragung genuin zeichnerischer Vorlagen ins Dreidimensionale resultierende mehransichtige Konzeption der Figuren in ein strenges, zwei Ansichten kombinierendes Schema gebracht, welches sich auf Ober- und Unterkörper verteilt, die diagonal zu den Blockkanten stehen bzw. auf die Flächen des Werksteinquaders projiziert sind.<sup>48</sup> Diese Zusammensetzung um eine waagerechte Achse ist bei Aposteln und Evangelisten um die auffällige Betonung einer senkrechten Linie ergänzt, welche die Ecken von Fuß- und Deckplatte der Kapitelle verbindet und sich an Köpfen und Unterschenkeln sowie an aufgestützten Armen (W III/4), Schriftrollen oder Buchkanten (W II/1; W III/1) orientiert (Abb. 20). Es handelt sich wiederum um die vordere Begrenzung des Steinblocks. An dieser Stelle nun gewinnt die zweite primäre Eigentümlichkeit – neben der genannten Herausarbeitung der Ansichtigkeit – starke Bedeu-

tung. Diese Eigentümlichkeit verbindet Konstruktion der Portalarchitektur und figürliche Konzeption. Wenn man mit einem an hochgotischer französischer Skulptur geschulten Blick die Freiburger Archivolten betrachtet, muß die unkonventionelle Fertigung der Bogenläufe in die Augen springen, bei der relativ kleine Werkstücke Verwendung fanden und deshalb jeweils zusätzlich Blockfugen mit den durch die Figuren und durch die Kapitelle laufen.<sup>49</sup> Ein solches im Frankreich des 13. Jahrhunderts absolut unübliches und entsprechend beim Portal in Magdeburg auch schon nicht mehr angewandtes Vorgehen läßt die obersächsischen Bildhauer als technisch veraltet erscheinen, da sie sich in Schwierigkeiten begeben, die nur unter großem zeitlichen Aufwand einer Nachbearbeitung der zusammengehörigen Teile *après la pose* zu bewältigen waren.<sup>50</sup> Eine auf verschiedene Kräfte verteilte und weitgehend unabhängig voneinander ablaufende, auf rationelle Vereinfachung der Produktion abzielende Vorfabrikation der Archivoltenstücke wurde dadurch aber erschwert oder gar weitgehend unmöglich gemacht.

Wie das systematisch durchgehaltene Prinzip der Freiburger Bildkonzeption zu bewerten ist, wird ersichtlich, wenn man es in die Geschichte der Ausbildung figürlicher Archivolten seit der Zeit um 1100 einzuordnen versucht. Die virtuos gehandhabte Technik an der Goldenen Pforte steht hierbei in Zusammenhang mit der Entwicklung einer neuartigen bau- und bildkünstlerischen Konzeption der Bogenläufe. Bei einer Anbringung longitudinal oder tangential ausgerichteter Figuren auf die nach alter Manier noch radial versetzten Steine mußte die Darstellung, von Fugen durchschnitten, in einem besonders mühsamen Prozeß der Zusammensetzung gearbeitet werden.<sup>51</sup> In Westfrankreich läßt sich seit dem frühen 12. Jahrhundert ein Umdenken konstatieren, dessen Ziel in einer Vereinheitlichung bautechnischer Gegebenheiten und bildimmanenter Logik liegt: Der Werkstein richtet sich nach der Lage der Figur oder der Szene aus, d. h. er wird zu einem gestreckten, der Bogenrundung folgenden Element. Gleichzeitig wird die alte, nach vorn und unten gerichtete figürliche Bearbeitung der Steinseiten mit rechteckigem Querschnitt allmählich abgebaut und durch die später obligatorische Kehlung mit Skulptur er-



21 Chartres, Kathedrale Notre-Dame, rechtes Westportal



22 Saint-Denis, ehem. Abteikirche, mittleres Westportal, Archivolten

setzt.<sup>52</sup> Wenn dies am Chartreiser Königsportal zum ersten Mal im großen Stil systematisiert zur Anwendung kommt und damit die moderne Archivoltengestaltung der Hochgotik einleitet (Abb. 21),<sup>53</sup> so bleibt aber etwa zur gleichen Zeit an den Westportalen von Saint-Denis das alte gespannte Verhältnis von radial gesetzten Bogensteinen und längsgerichteten Darstellungen bestehen (Abb. 22).<sup>54</sup> Wollte man es allein entwicklungsgeschichtlich einordnen, dann steht Freiberg hinsichtlich des Umgangs mit dem Problem zwischen diesen beiden Denkmälern. Es hat die mittlerweile verbreitete Ausrichtung der Archivoltensteine eingeführt, den konsequenten letzten Schritt hin zu einer Vereinheitlichung von Werkstück und Skulptur aber noch nicht getan. Gegenüber der äußerst diffizilen Kompositionstechnik in Saint-Denis ist das Verfahren in Sachsen circa hundert Jahre später merklich vereinfacht und auf eine rationale Formel gebracht; die logische Konsequenz aus der neuen Systematisierung von architektonischem Werkstück und eingepaßter Figur, wie sie in Chartres vorliegt, ist im Erzgebirge allerdings noch nicht erreicht. Mit dieser Zwitterstellung aber entspricht die Vorgehensweise der Bildhauer exakt dem Kon-

struktionsprinzip der Figuren, die möglicherweise aus der Kombination zweier verschiedener zeichnerischer Muster entwickelt wurden. Die Fuge hat man – wie schon Goldschmidt beobachtete – zu meist an die Stelle der Plastik gelegt, wo die Ansicht wechselt, wo Frontalität auf Profil oder Schrägprojektion stößt (Abb. 23; vgl. auch Abb. 19 u. 20).<sup>55</sup> Wenngleich an dieser Stelle in der Mitte des Körpers ein kritischer und schwer zu bewältigender Gelenkpunkt des Bildwerks lag, mochten vor- und zurücktretende Gewandteile hier die Naht noch am ehesten überspielen. Und in der Tat verschwindet die Fuge oftmals in der durch die Bewegung hervorgerufenen Ausformulierung von Stoffen. Andererseits machte die Torsion der Figuren gerade dort in den meisten Fällen ohnehin eine Änderung des Verlaufs der Gewanddrapierung nötig. Durchschnittene Buchkanten und Hände an dieser Stelle konnten als Orientierungspunkte für die Anpassung der Hälften dienen. So wird das ökonomisch vielleicht unproduktive Verfahren zum technischen Korrelat einer weitgehend aus den Bedingungen des Vorlagenmaterials entwickelten Methode des Bildaufbaus und erscheint dadurch dem Zweck künstlerisch und handwerklich

in idealer Weise angemessen. Wenn man in Freiberg, wie häufig vermutet wurde, die Magdeburger Portalplastik gekannt hat, so darf also gefragt werden, ob man nicht jetzt bewußt die unkonventionelle Form der mittig zusammengesetzten Figur wählte, um die verglichen mit Frankreich ganz andere Art von Skulptur wirksam vom Modell in den Stein übertragen zu können. Denn es bedeutete für den Bildhauer natürlich eine Erleichterung, kompliziert gedrehte Figurationen in voneinander getrennten Blöcken partiell bearbeiten zu dürfen. Schließlich aber ließ sich damit auch die Ausnutzung der Steinquader noch intensiver betreiben; denn Ober- und Unterteil des Bildwerks waren nun individuell und nach den Erfordernissen der Komposition in den Werkstücken festzulegen.

Wenn wir es richtig sehen, dann ist das System der Goldenen Pforte im Frankreich des 12. Jahrhunderts entwickelt und erprobt worden. Wie weit es dort allerdings gediehen war, bleibt angesichts der heute noch erhaltenen Denkmäler offen. Als man das System lange nach 1200 in Sachsen übernahm, war es jedenfalls westlich des Rheins längst abgelöst von einem Eingang mit Figuren, bei dem die Skulptur über die Architektur dominierte. Die Revitalisierung des alten Prinzips vom Ausgleich zwischen den Konstituenten des Portals könnte damit zu tun haben, daß man ganz gezielt die alte Tradition des ornamental verzierten Kircheneingangs und das Statuenportal zu verbinden trachtete. Dies ließ sich am ehesten durch Werkleute umsetzen, die an entsprechenden Denkmälern geschult waren und mitgearbeitet hatten. Ähnlich sieht es für die Skulptur aus. Eine aus der Mode gekommene Technik rationalisiert und den Erfordernissen einer ungewöhnlichen Bildkonzeption des 13. Jahrhunderts angepaßt zu haben, darin liegt wohl die hervorstechendste Leistung der Freiburger Skulpturenwerkstatt. Gelingen konnte das nur an einem Ort fernab der großen westeuropäischen Zentren zeitgenössischer Bau- und Bildhauerpraxis. Mit der beschriebenen Leistung, die sich der Geschichte der Skulptur nur sperrig einfügt, steht die Goldene Pforte in den 1230er Jahren isoliert. Entsprechend zeigt dieses Beispiel aber auch, wie hinderlich der Gebrauch von Begriffen kunsthistorischer Epochen ist, wenn das Bewußtsein dafür



23 Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Archivolten, Figur W III/2

abhanden kommt, daß es sich um Verabredungstermini handelt. Mit ihrer Hilfe „Fortschritt“ beschreiben zu wollen oder „Modernität“ anzuzeigen, wird dem einzelnen Denkmal oftmals nicht gerecht. Unser Plädoyer für eine differenzierte und relativierende Benutzung des terminologischen Werkzeugs schließt den Wunsch nach einer Geschichte der Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts ein, die handwerklich-technische Entwicklungen und Standards im funktionalen Zusammenhang zu einem dem Gewandstil gleichberechtigten Fundament erklärt. In einer solchen Geschichte unter produktionsästhetischem Blickwinkel erhielte auch die Goldene Pforte einen Stellenwert jenseits der Klassifikationsextreme von „Früh-“ oder „Spätwerk“, „Romanik“ oder „Gotik“, „deutsch“ oder „französisch“. Eine Verteidigung gegenüber anderen Denkmälern, aus welchen Gründen auch immer, hätte sich dann erledigt.

## Anmerkungen

- 1 Erwin Panofsky, Rezension: A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924/25, S. 246-252, hier S. 249. – Für die Abhängigkeit der Goldenen Pforte von Bamberger Architektur und Ornamentik war mehr als zehn Jahre zuvor schon Hamann eingetreten: Richard Hamann und Felix Rosenfeld, Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik mittelalterlicher Architektur, Ornamentik und Skulptur, Berlin 1910, S. 126.
- 2 Adolph Goldschmidt, Die Freiburger Goldene Pforte, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 23, 1902, S. 20-33.
- 3 Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Doms, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11, 1890, S. 194-199.
- 4 Georg Dehio, Rezension: A. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 25, 1902, S. 460-464, hier S. 462.
- 5 Emile Mâle, L'art allemand et l'art français du moyen âge (1917). Nouvelle édition augmentée, Paris 1922, S. 186-188.
- 6 Adolph Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924, S. 10, 12f. und 41.
- 7 Panofsky (wie Anm. 1), S. 249-252, hier S. 251. – Interessant, daß von Panofsky die zweite, die „gotische“ Phase besonders stark personalisiert wird. Für sie ist der „Freiberger Meister“ verantwortlich; das andere geschieht „vor seinem Eintreffen“ bzw. ist eine Verwässerung des ursprünglichen Plans (S. 251f.).
- 8 Burkhard Meier, Die romanischen Portale in Sachsen, Halle/S. 1911, S. 54-58. Zur Forschungsgeschichte ausführlich Heinrich Magirius, Der Freiburger Dom. Forschungen und Denkmalpflege, Weimar 1972, S. 249-257.
- 9 Vgl. Günter Krüger, Die Marienkirche zu Freiberg und ihre Goldene Pforte, Diss. Basel 1956, Berlin 1960, bes. S. 71-85 und 92-101, mit dem deutlichen Hinweis, daß der Bildhauer „gegenüber dem Baumeister eine selbständige Persönlichkeit gewesen sein“ dürfte (S. 77). Der eine hätte seine Ausbildung in Laon genossen, der andere sei in der Heimat geschult worden. Eine ähnliche Position, obwohl relativ stark verunklärt, dann bei Martin Gosebruch, Von der Verschiedenheit der Vorbilder in der sächsischen Kunst der Frühgotik, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 1977, S. 9-26, hier S. 20. Vgl. zuletzt noch Franziska Uhlig, Die Goldene Pforte des Freiburger Domes, in: Hartmut Krohm (Hg.), Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung, Berlin 1996, S. 119-137, hier S. 121-124. – Zu welchem Anachronismus allerdings die auf Stiletiketten fixierte Betrachtung führen konnte, hatte unfreiwillig Dietrich Schubert demonstriert, als er den Wechselburger Lettner als zwitterhaftes Wesen beschrieb: „[...] ein in den architektonischen Formen spätromanischer, in den Formen der Skulptur aber gotischer Lettner“ (Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt, Köln 1974, S. 278).
- 10 Beispielhaft dafür etwa die Interpretation von Wolfgang Braunfels: „Der Zisterzienserabt [i.e. Ludger von Alzella] also hatte – wie ich annehmen möchte – einem ausgewiesenen Bildhauer ein Blatt zugehen lassen, in dem sich das eigene Programm in das Schema eines französischen Kathedralportals eingezeichnet fand. Gefordert war ein Stufenportal mit Säulenstatuen in den Gewänden. [...] Den Charakter der Säulenstatuen hat der Bildhauer nicht verstanden und setzte seine acht Figuren auf acht kleinere Säulen vor Nischen“ (Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. VI: Das Werk der Kaiser, Bischöfe, Äbte und ihrer Künstler 750-1250, München 1989, S. 292). Apodiktischer, gleichwohl mindestens ebenso hilflos anmutend, die Aussage Martin Gosebruchs: „Sein [i.e. des Freiburger Meisters] eigener Wille war es, die Portalarchitektur weniger kühn zu entwerfen als die der Adamsporte in Bamberg und des ersten französischen Portals in Magdeburg“ (Vom ober-rheinisch-sächsischen Weg der Kathedralgotik nach Deutschland [Schriftenreihe der Kommission für niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 1], Göttingen 1983, S. 68).
- 11 Wenigstens indirekt ist diese Forderung schon vor mehr als zwanzig Jahren erhoben worden. Aus der Tatsache, daß die alten Erklärungen zur Entstehung des Portals samt und sonders gescheitert seien, stellte sich die „dringliche Frage [...], ob nicht ganz erhebliche Differenzierungen und Relativierungen vonnöten seien, also eine Revision der seit Goldschmidt immer nur variierten, aber nie grundsätzlich in Frage gestellten Ableitungsthese“ (Wilibald Sauerländer, Spätstaufige Skulptur in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 181-216, hier S. 207).
- 12 Schon Gabriel Fleury, Etudes sur les portails imagés du XIIe siècle, leur iconographie et leur symbolisme, Mamers 1904, konnte durch eine Präsentation der Denkmäler, ohne sie vordergründig entwicklungsgeschichtlich zu verknüpfen, in diesem Sinne wirken. Vgl. auch Hermann Giesau, Stand

- der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, S. 119-129. Zuletzt hat noch einmal Wolfgang Schenkluhn auf die (vielleicht notwendige) Fiktion des überragenden Schlüsselwerks Chartres aufmerksam gemacht: Die Westportale von Chartres und Saint-Denis. Über Lehrbeispiele in der Kunstgeschichte, in: Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.), Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt/M. 1994, S. 387-395. Löst man sich von diesem Konstrukt der Geschichtsschreibung, was seit längerer Zeit systematisch betrieben wird, treten andere unterschätzte Denkmäler – etwa burgundische Anlagen oder die Westportale und die Kreuzgangskulpturen von Saint-Denis – sehr viel stärker ins Licht: Willibald Sauerländer, Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 25, 1962, S. 97-124; Wilhelm Schlink, Zwischen Cluny und Clairvaux. Die Kathedrale von Langres und die burgundische Architektur des 12. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4), Berlin 1970, S. 120-137.
- 13 Ansatzweise versucht bei Klaus Niehr, Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Artefact, Bd. 3), Weinheim 1992, S. 139f.
  - 14 Bei Krüger (wie Anm. 9), S. 78-85, wird offensichtlich, wie kompliziert die Entscheidung über eine sichere Herleitung ist. Die dort verfochtene Ablehnung von Bamberg als wichtigem Anregungsfaktor dient wohl nicht zuletzt der Aufgabe, Freiberg einen besonderen Stellenwert als Kunstwerk zu verleihen.
  - 15 Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970, Tafel 25, 26, 33 und S. 84, Abb. 20.
  - 16 Ebd., Tafel 17.
  - 17 Ebd., S. 86, Abb. 22. – Das in seinem ursprünglichen Bestand vielleicht um eine Stufe reduzierte und figurenlose Portal von Saint-Ayoul in Provins zeigt mit seinen breiten Ausfasungen der Ecken einen Aufbau, wie er den süddeutschen Anlagen relativ nahe kommt. Vgl. Clark Maines, The Western Portal of Saint-Loup-de-Naud (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York und London 1979, S. 94 und 96.
  - 18 Eine ausführliche Dokumentation und Interpretation der Fakten bei Magirius (wie Anm. 8), S. 223-236.
  - 19 Vgl. neben Fleury (wie Anm. 12) bes. André Lapeyre, Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Etudes sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XIIe siècle, o. O. 1960.
  - 20 Niehr (wie Anm. 13), S. 140f. – Was die Proportionen angeht, so dürfte der Stich bei Mabillon – wie es andere Beispiele lehren – kaum verlässlich sein. Wahrscheinlich ist der Abstand der Säulen zu groß; die Figuren erscheinen zu isoliert voneinander.
  - 21 Für die Herleitung des Aufbaus hat man Südfrankreich, Italien oder Süddeutschland ins Spiel gebracht, ohne daß dies wirklich überzeugend dargelegt werden konnte: G. Sanoner, Le portail de Santa Maria de Ripoll, in: Bulletin monumental 82, 1923, S. 352-399, hier S. 353-361. Zuletzt ausführlich Xavier Barral i Altet und Joaquin Yarza Luaces, in: Catalunya Romanica X: El Ripollès, Barcelona 1987, S. 232-252.
  - 22 [Urbain Plancher,] Histoire générale et particulière de Bourgogne [...], Tome premier, Dijon 1739, S. 515; Lapeyre (wie Anm. 19), S. 109-112 mit Fig. 69 und 70. Siehe auch Jean Vallery-Radot, L'icôneographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon, in: Gazette des Beaux-Arts, 6e période, 52, 1958, S. 23-34. – Im übrigen sind die Stiche des frühen 18. Jahrhunderts hinsichtlich der ursprünglichen Disposition der Skulpturen an den Portalen nicht ganz verlässlich. Das hat schon Fleury (wie Anm. 12), S. 130, richtig gesehen; bei ihm auch die heute am Mittelportal angebrachte Figur kurz nach ihrer Entdeckung in einer Abstellkammer des Glockenturms (S. 129 mit Fig. 28). Wenig ergiebig für die Portale sind die Ausführungen bei Andreas Stürmer, Die ehemalige Kollegiatskirche Saint-Lazare zu Avallon (26. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), Köln 1984.
  - 23 Zu den Änderungen am Portal im Laufe der Jahrhunderte und den Befunden an der heutigen Anlage liegt eine ausführliche Dokumentation vor: Magirius (wie Anm. 8), S. 223-275 (H. Magirius und E. Hütter).
  - 24 Wir benennen die figürlichen Archivolten nach W(est-) und O(sthälfte), zählen mit römischen Ziffern von innen nach außen, mit arabischen die Figuren (nicht die Werkstücke!) von unten nach oben.
  - 25 Goldschmidt (wie Anm. 6), S. 14; Heinrich Magirius, Der Dom zu Freiberg, Berlin 1977, S. 21.
  - 26 Dies läßt allerdings keineswegs auf eine technische Rückständigkeit der Werkstatt im Erzgebirge französischen Ateliers gegenüber schließen. Vor ähnlichen Problemen wie in Freiberg standen auch die Bildhauer beim Versatz der Archivoltenkulpturen am mittleren Westportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris, so daß sie ebenfalls zu unkonventionellen Maßnahmen greifen mußten, um mit den vorbereiteten Werksteinen den Eingang zu gestalten: Jean Taralon, Observations sur le portail central et sur la façade occidentale de Notre-Dame de

- Paris, in: Bulletin monumental 149, 1991, S. 341-432, hier S. 346-360; zusammenfassend Bruno Boerner, *Per caritas, per meritum*. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris (Scrinium Friburgense, Bd. 7), Freiburg/Schweiz 1998, S. 64-69. An der Sockelzone der Westportale der Kathedrale von Amiens finden sich gleichfalls Improvisationen und „Pentimenti“ im Reliefschmuck, die belegen, daß die Bildhauer über das hohe Niveau der Vorplanung, wie es für die Arbeit der Architekten dieser Zeit zu Recht erschlossen wurde, nicht verfügten und deshalb auf ein mehr experimentelles Vorgehen angewiesen waren. Vgl. Wilhelm Schlink, Planung und Improvisation an der Westfassade der Kathedrale von Amiens, in: Beck/Hengevoss-Dürkop (wie Anm. 12), S. 75-85.
- 27 Goldschmidt (wie Anm. 6), S. 9.
- 28 Und sich deutlich auch von den Anblicksachsen absetzt, wie sie für das Bamberger Fürstenportal rekonstruiert wurden: Robert Suckale, Die Bamberger Domsulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 38, 1987, S. 27-82, hier S. 44-47. Wenn Suckale für das gotische Portal grundsätzlich zwei Hauptansichten postuliert – eine frontale auf Trumeaupfeiler und Tympanon, eine diagonale für Gewände und Archivolten (S. 60) –, dann wäre das angesichts der Goldenen Pforte mit ihrem sehr viel reicheren Angebot für den Betrachter doch noch einmal zu überprüfen. Im übrigen dürfen wir Suckales Klage, daß man sich mit solchen Fragen in der Wissenschaft bislang kaum je beschäftigte, unter Hinweis auf Goldschmidts Buch von 1924 immerhin ein wenig abmildern.
- 29 Vgl. die nach dem Konstruktionsprinzip gemachten Aufnahmen bei Elisabeth Hütter und Heinrich Magirius, *Der Wechselburger Lettner*. Forschungen und Denkmalpflege, Weimar 1983, S. 196/97, Abb. 325-327.
- 30 Eine Untersuchung zu den Kompositionsprinzipien der Skulptur in Châlons existiert meines Wissens nicht. Diese wäre jedoch wichtig, da wir es hier – wie festgestellt wurde – mit einer Rückverwandlung von Skulptur in Relief zu tun hätten, für die man die „architektonische Gesinnung“, wie sie in der Ile-de-France in den Bildwerken zutage trete, aufgegeben habe (Sauerländer [wie Anm. 12], S. 112). Die ältere Literatur zu den Stücken bei Sauerländer (wie Anm. 15), S. 94f. Einen guten Überblick zum erhaltenen Bestand bieten Sylvia und Léon Pressouyre, *Der Kreuzgang von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne*. Aus dem Französischen übersetzt von Arlette und Clemens Kosch, Nancy 1981. – Das technische Verfahren der Blockbearbeitung als wesentliche Voraussetzung für die Ausbildung der „gotischen Figur“ hat bekanntlich Wilhelm Vöge zum ersten Mal ausführlich dargelegt und für die Stilanalyse fruchtbar gemacht: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik, Straßburg 1894, vor allem S. 53f.; für die moderne Analyse weiter entwickelt bei Dieter Kimpel, *Die Querhausarme von Notre-Dame in Paris und ihre Skulpturen*, Diss. Bonn 1971, S. 130-133.
- 31 Siehe hierzu schon Goldschmidt (wie Anm. 6), S. 9f. mit den zugehörigen Tafeln 6-12; ferner Hermann Giesau, *Die Meissner Bildwerke*. Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters (Beiträge zur Kunstgeschichte, 4. Bd.), Burg 1936, S. 62-66. – Goldschmidts Untersuchungen scheinen wesentlich von der Betrachtungsweise Wilhelm Vöges profitiert zu haben, die dieser nicht erst in seinem Buch über die „Anfänge des monumentalen Stils“ anwendet, sondern bereits zwei Jahre früher – 1892 – in einem Brief an den Kollegen beschrieben und als „Methode des unbehauenen Blocks“ bezeichnet hatte. Vgl. Susanne Deicher, Produktionsanalyse und Stilkritik. Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Wilhelm Vöges, in: *Kritische Berichte* 19, 1991, H. 1, S. 65-82, hier S. 65.
- 32 Marcel Durliat, *Le portail romane de Morlaàs*, in: Bulletin monumental 136, 1978, S. 55-61. Zu den Veränderungen siehe Rudolf Echt, *Emile Boeswillwald als Denkmalpfleger*. Untersuchungen zu Problemen und Methoden der französischen Denkmalpflege im 19. Jahrhundert (Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 39), Bonn 1984, S. 170-172 mit Tafel 37-39. Ähnlich die Ausstattung am Portal der Klosterkirche von Jásd/Ungarn: Ernő Marosi, *Das Figurenportal in Ungarn vor und nach 1200*, in: Beck/Hengevoss-Dürkop (wie Anm. 12), S. 725-738, hier S. 734 mit Abb. 14. – Mit unseren Hinweisen auf derartige Anlagen soll nicht die These von der Entstehung der „Säulenfigur“ aus solchen Reliefs wieder aufgefrischt werden, die heute niemand mehr ernstlich vertreten kann (siehe Wilibald Sauerländer, *Die gestörte Ordnung oder „le chapiteau historié“*, in: Beck/Hengevoss-Dürkop [wie Anm. 12], S. 431-456, hier S. 432f.). Stattdessen geht es darum, die unterschiedlichen Lösungen der Aufgabe einer Kombination von Architektur und Relief oder Skulptur auf ihre strukturellen Zusammenhänge hin zu überprüfen, ohne daß daraus eine Idealgeschichte von was auch immer abgeleitet wird.
- 33 In Frankreich ist ein vergleichbares Schwanken zwischen den Prinzipien seit den 1160er Jahren zu beobachten. Dort aber bleibt die *coincidentia oppositorum*

- sitorum* im unverhüllt erhaltenen und herausgestellten Gegensatz direkt erlebbar: Während sich am Westportal der Kathedrale von Senlis über einem gestuften Sockel eine schräg laufende Wand erhebt, welche sowohl die Stellung der Kapitelle (z. T. allerdings ergänzt und erneuert) wie die Führung des Gesimses bestimmt, wird am nördlichen Westportal in Sens circa zwanzig Jahre später vor die trichterförmig, ohne Unterbrechung geführten Seitenwandungen eine abgetreppte Kämpferzone gelegt. Vgl. Sauerländer (wie Anm. 15), Tafel 42 und 58.
- 34 Besonders penetrant bei Wilhelm Pinder, *Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters*, in: *Actes du XIIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933, S. 152-155; vgl. auch ders., *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit (Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. I)*, 5. Aufl., Köln 1952, S. 338-345, sowie die knappen Ausführungen in: *Sonderleistungen der deutschen Kunst*, München 1944, S. 44. – In solch plakativen Gegenüberstellungen gingen differenziertere Ansätze einer Definition völlig unter. Vgl. Richart Reiche, *Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des dreizehnten Jahrhunderts*, Diss. Straßburg 1903, Münster 1905. Der Autor hatte zwischen Säulen-, Wand- und Pfeilerstatuen unterschieden (S. 8f.) und durch diese Reihenfolge eine Emanzipation der Skulptur von der Architektur bezeichnet (S. 13-31). Doch auch dabei ist das nationale Moment wichtig, denn die Goldene Pforte gilt nicht nur als der „Höhepunkt der kurzen Entwicklung des Pfeilerstatuen-Portals“, sondern als „Krone aller Statuenportale des Mittelalters“ (S. 9).
- 35 Fleury (wie Anm. 12), S. 258, hatte in seinem Überblick über die Denkmäler Nordfrankreichs nicht ganz präzise zwei Prinzipien der Verbindung von Skulptur und Architektur unterschieden: reine Säulenfiguren und solche Bildwerke, die in die Ecken der Gewändestufen eingestellt werden.
- 36 Darauf weist schon Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Doms*, Bamberg 1993, S. 101, hin.
- 37 Suckale (wie Anm. 28), S. 41, Anm. 63, plädiert angesichts der französischen Lösungen gegenüber unorthodoxen Gestaltung des Bamberger Fürstenportals für eine notwendige differenzierte Betrachtung dieses Portals. Dies könne auch helfen, die Eigenart der Goldenen Pforte zu verstehen. Das mag in der Tat nützlich sein, allerdings nur dann, wenn damit nicht – wie es anklingt – eine Abhängigkeit der Freiburger von der fränkischen Anlage postuliert werden soll.
- 38 Weitere Abbildungen bei Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1975, Nr. 254 und 255. Beim Emmausjünger in Arles (Nr. 255) bleibt ähnlich wie beim Freiburger Daniel ein Stück des Pfeilers zwischen den Beinen sichtbar. Reiche (wie Anm. 34) hatte den zwitterhaften Charakter der Eckfiguren aus Arles schon richtig erkannt, war aber aufgrund seiner Wertungskriterien zu mehr als bedenklichen Ergebnissen gekommen: „[...] von der Idee der Säulenstatue angekränkt“ (S. 20, Anm. 2). Die Verwandtschaft der Reliefs in Arles mit den Freiburger Statuen ist schon Krüger (wie Anm. 9), S. 93, aufgefallen, was ihn in der Annahme bestärkte, daß für die Skulptur der Goldenen Pforte Südfrankreich entscheidende Impulse geliefert hätte. – Eine Genese der schräggestellten Figur aus byzantinischen Reliefikonen, wie sie Volkmar Greiselmayer, *Ostkirchliche Voraussetzungen für Entstehung und Entwicklung der westlichen Monumentalskulptur*, Diss. Erlangen 1981, Erlangen 1985, S. 139ff., annimmt, dürfte kaum zutreffen.
- 39 Wobei das Verhältnis von baulicher Struktur und Bildwerk allerdings jeweils individuelle Züge aufweist. So sind etwa die Gewändefiguren aus Petershausen zwar mit den Mauersteinen der Portalstufen aus einem Stück gefertigt, ragen aber über den Umriss der Blöcke hinaus, derart, daß sie wie eigenständige Skulpturen vor deren Kanten stehen. Dies gab Anlaß, sie als Zwischenstufen von Säulen- und Pfostenfiguren zu charakterisieren. Vgl. Randi Sigg-Gilstad, *Beiträge zur Baugeschichte der ersten und zweiten Klosterkirche von Petershausen*, in: *1000 Jahre Petershausen. Beiträge zur Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei Petershausen in Konstanz*, Konstanz 1983, S. 41-69, hier S. 63; ergänzend dies., *Rekonstruktion des Figurenportals der ehemaligen Benediktinerabtei Petershausen bei Konstanz*, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 102, 1984, S. 1-82. Vgl. auch Eva Zimmermann (Bearb.), *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Karlsruhe 1985, S. 31f.
- 40 Pinder hat sich, soweit ich sehe, nie darüber ausgelassen, wie diese Werke in seine Überlegungen einzubeziehen wären.
- 41 Vgl. Kimpel (wie Anm. 30), S. 60-64, der nicht von ungefähr die Goldene Pforte als Beispiel für die frühe Form des Nischenportals nennt.
- 42 Walter Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse 1951, 3. Abhandlung)*, Heidelberg 1951, S. 7-10 und 15f. – Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art (1957/1964)*, New York u. a. 1972, S. 60-62 mit Ill. I. Bezeich-

- nenderweise läßt sich die Freiburger Gewändefigur keinem der dort vorgestellten Grundrißtypen zuordnen. Als „Säule-Nische-Wesen“ steht sie zwischen Panofskys Typen F und G und nimmt einen Platz genau in der Mitte zwischen der postulierten Entwicklung von der orthogonalen Position zur Schrägstellung ein.
- 43 Paatz (wie Anm. 42), S. 9f. Dieser Gedanke knapp fünfzig Jahre vorher schon bei Reiche (wie Anm. 34), S. 26.
- 44 Zusammenfassend Niehr (wie Anm. 13), S. 137f.
- 45 Goldschmidt (wie Anm. 2), S. 29f. mit Fig. 12 und 13.
- 46 Sauerländer (wie Anm. 11), S. 210-212.
- 47 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. aq. lat. 3102, fol. 150v (Helmut Engelhart, Die Würzburger Buchmalerei im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu einer Gruppe illuminierter Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246 [Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Bd. 34], Würzburg 1987, Teil 2, Abb. 291). Weitere Darstellungen in der niedersächsischen Buchmalerei, die diesen Eindruck festigen: Ehem. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen, Hs. 309, fol. 42v (Joachim M. Plotzek [Bearb.], Andachtsbücher aus Privatbesitz, Köln 1987, Abb. S. 73); Hildesheim, Dombibliothek, Hs. 688e, fol. 56v (Ausstellungskatalog Mittelalterliche Handschriften der Dombibliothek in Hildesheim, Wolfenbüttel 1991, Abb. S. 68). In rheinischer Buchmalerei – etwa in der Heisterbacher Bibel (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 379, fol. 383r; Hans Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau [Denkmäler deutscher Kunst], Berlin 1936, S. 93 mit Abb. 95) – sind Stellungen und Bewegungen der Auferstehenden starrer und auf wenige Grundformeln reduziert.
- 48 Visuell nachvollziehbar wird dies in den Tafeln 24 bis 29 bei Goldschmidt (wie Anm. 6).
- 49 Vgl. Sauerländer (wie Anm. 11), S. 211.
- 50 Goldschmidt (wie Anm. 6), S. 13-15, plädiert nach ausführlicher Diskussion der Sachlage für eine Fertigung *avant la pose*, bei der die Stücke „schon im Zusammenhang miteinander“ bearbeitet wurden (S. 15).
- 51 Bildbeispiele dafür aus Aulnay (Westportal der ehem. Kollegiatskirche), Saintes (Westportal und seitliche Blenden der ehem. Abteikirche) oder Civray (Westportal und Fensterbögen der ehem. Priorskirche) sind leicht greifbar bei Rupprecht (wie Anm. 38), Tafel 77, 85, 86 und 91.
- 52 Vgl. Ferdinand Werner, Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich, Worms 1979; Anat Tcherikover, Romanesque Sculpted Archivolts in Western France. Forms and Techniques, in: *Arte Medievale*, 2. Ser., 3, 1989, S. 49-75, sowie jetzt die große Synthese von Myrielle Boss-Favre, *La sculpture figurée des arcs romans de France*. 2e édition corrigée, remaniée et illustrée des Archivoltes figurées de France à l'époque romane, Zürich und Quebec 2000, bes. S. 219-254. – Bei der Verbindung von doppelseitigen Bogenläufen mit moderner Longitudinalskulptur kann die Figur an der Kante des Steins als Symmetrie- und Klappachse ausgerichtet werden (Aulnay, ehem. Kollegiatskirche, Fenster im südlichen Querschiff: vgl. Werner [diese Anm.], S. 34f.; Tcherikover [diese Anm.], S. 67 mit Abb. 38) und somit zu einem ähnlichen Konstruktionsprinzip führen, wie es in Freiberg zu erkennen ist.
- 53 Dazu und zu den Auswirkungen für die Herstellung ausführlich Vöge (wie Anm. 30), S. 267-279.
- 54 Zur Technik dort siehe Sumner McK. Crosby und Pamela Z. Blum, *Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis*, in: *Bulletin monumental* 131, 1973, S. 209-266, hier bes. S. 232 und 263; P. Z. Blum, *Early Gothic Saint-Denis. Restorations and Survivals*, Berkeley u. a. 1992, S. 98-117.
- 55 Ausnahmen beim Abraham und dem Engel im Scheitelstück der zweiten Archivolte, die beide nicht nach dem Prinzip der Doppelprojektion angelegt sind.

## Abbildungsnachweis

Bildarchiv Foto Marburg: 2-6, 13, 15, 18, 21, 22

TU Braunschweig, Institut für Kunstgeschichte  
(Foto Jutta Brüdern): 1, 7-12, 14, 16, 17, 19, 20, 23